# البلاغةُ البصريَّةُ وسلطةُ الخِطاب

## (دراسة في الطابع السِلاليِّ للفن الغرافيتي)

# البلاغةُ البصريَّةُ وسلطةُ الخِطاب

## (دراسة في الطابع السِلالّي للفن الغرافَيتي)

ناصر مؤنس

الفينيق
للنشر والتوزيع
2025

# توطِئة

ثمّة حكاية طريفة يسردها (الأصفهاني) في كتاب (الأغاني)[1] جاء فيها: أنَّ أميرَ المؤمنين المهدي[2]، سأل المفضَّل[3]:

«إنّي رأيتُ زُهَيْرَ بنَ أبي سُلْمَى[4] افتتح قصيدته بأنْ قال:

دع ذا وعدَّ القول في هَرِم

ولم يتقدّم له قبل ذلك قول، فما الذي أمَر نفسه بتركه؟ فقال المفضَّل: ما سمعتُ يا أمير المؤمنين في هذا شيئاً.

ثمَّ دعا (أمير المؤمنين المهدي) بحمّاد[5]، فسأله عن مثل ما سأل عنه المفضَّل، فقال: ليس هكذا قال زهيرٌ يا أميرَ المؤمنين، فقال: كيف؟ فأنشده... (ثلاثة أبيات)[6] وحين استحلفه المهدي عن صِحَّة الأبيات، أقرّ (حمّاد) أنّه قائلُها. فأمر (المهدي) لحمّاد الشاعر بعشرين ألف درهم لجودة شعره ... ووصل المفضَّل بخمسين ألفاً لصدقه ولصحَّة روايته.

لستُ هنا، لمناقشة حكاية وقعت أو لم تقع في تراثنا الثقافي، لكنَّ، الاشتغال على هذه الحكاية يكشف لنا عن منطق الفتنة الكامن فيها، عن الموعظة المُخَبَّأة في تفاصيلها، عن المفاضلة العادلة بين (**الجودة**) و(**الأمانة**)، فمَنْ أراد أن يسمعَ شعراً جيِّداً محدَّثاً فليسمع من حمّاد، ومَن أراد رواية صحيحة

1 – كتاب الأغاني، أبي فرج الأصفهاني، الجزء السّادس، القاهرة – مطبعة دار الكتب المصريّة 1935 – ص 90-91 ونقرأ هذه الحكاية – بسردٍ مختلف– عند (روبرت ج هولاند) المؤرِّخ والآثاريّ وأستاذ اللُّغة العربيّة في جامعة (سانت أندروز– بريطانيا). في دراسته المعنونة بـ (التّاريخ والقصّة والتأليف في القرون الأولى من الإسلام) المنشورة في كتاب: جوليا براي، (الكتابة وأشكال التعبير في إسلام القرون الوسطى – آفاق المسلم )، ترجمة: عبد المقصود عبد الكريم، المركز القومي للترجمة – مصر، العدد 2619، الطبعة الأولى 2015 – ص 45-46

2 – المهدي هو ثالث خلفاء الدولة العبّاسيّة.

3 – المُفَضَّل الضَّبِيّ: راوية للأخبار والآداب وأيّام العرب، وكان ثقة من أكابر الكوفيين. صاحب كتاب المفضَّليّات، وهو أقدم مجموعة في اختيار الشعر العربي.

4 – زهير بن أبي سلمى (520 – 609)، أحد أشهر شعراء العرب وحكيم الشعراء في الجاهلية.

5 – حمّاد المعروف بـ (الراوية)، كان من أعلم الناس بأيّام العرب، وأخبارها، وأشعارها، وأنسابها ولغاتها، وهو الذي جمع السبع الطوال.

6 – لمَنِ الدِّيارُ بقُنَّة الَحِجْر ... أقوَيْنَ من حِجج ومن دَهْر
قَفراً بمُندَفَع النَّحائتَ من ... ضَفْوَى أُولَاتَ الضَّالِ و السِّدَرَ
دع ذا وعُدِّ القولَ في هَرِمٍ ... خيرِ الكهولَ وسيِّدِ الحَضَرِ ( الأغاني ص91).

فليأخذها عن المفضَّل.

هل علينا دفع التأويل لمسالك أخرى، نقفز في أبعاد الفضاء والزمن لنكتب حكاية مغايرة بأشخاص ليسوا هم نفس الأشخاص، فتدخل عناصر شخصيّة لتُقدِّم صورةً لا مفرَّ منها بين المقاربة الأكاديميّة أو العلميّة وبين هذه الحكاية التي تسكنني وأخذت تعلّمني، كيف أسعى (في هذا الكتاب) إلى مواصلة (**الجهد والكدح**)، (**الاجتهاد والجهاد**) للوصول إلى المزيد من الفهم والسعي إلى المعرفة؟ كيف أُوحِّد بين (**الجودة**) و(**الأمانة**). كيف تكون الجودة أمانةً، والأمانة جودةً، وكيف يكون البحثُ خيالاً، والخيالُ بحثاً؟

# عتبة أولى

لماذا (البلاغةُ البصريَّةُ وسلطةُ الخِطاب)؟

لماذا الفن الغرافيتي، المتهم بسوء الفهم؟

الفن الغرافيتي يُثابر دائِماً على «التصدّي» إلى الحقائق المُقفلة، من أجل رسم جغرافيا جديدة تمرُّ حدودها في مناطق غير مكتشفة. في راهن لم يكفَّ يُذكِّرنا، إنّنا في عصر (المُتَجَاوِرَات) الكبرى لهذا نأمل أنْ نضع هذه (المُجاوَرة) بين (البلاغةُ – الخِطاب– الغرافيتي) على بساط البحث. لكن، هذه المُجاوَرة تقتضي شرطاً، ألا وهو: تكافؤ المكانة، وهو غير متحقّق هنا، فـ(الغرافيتيا) – كانت دائِماً – منبوذة الجاه. وحتى لا نضيع في المسافة التي تفصل بينهما، لـ (نختبر) البداية من جديد. نقول إنْ نجمع (البلاغةُ البصريَّةُ وسلطةُ الخِطاب) هو امتحان للسؤال الموزَّع بين حقلين غير توأمين. امتحان للدلالة بين استعمالَين. لكن، هذا ليس جواباً، نُعيد السؤال مرَّةً أخرى، لماذا (الفن الغرافيتي)؟ سنُحاول الإجابة من خلال حُجَج الأُطروحة

**الحُجّة الأولى:** هي حجَّة تأسيسيّة

ساعدت الغرافيتيا على إلغاء احتكاريّة الخطاب المؤسّساتي، ومهَّدت الطريق لحضور الهامش الذي تمَّ إبعاده عن الفضاء الثقافيّ نتيجة تراتبيّة فوقيّة، أتاحت للهامش أن يُعبِّرَ عن نفسه من دون وسيط وأسهمت في نموّ خطابٍ ثقافيٍّ جديدٍ هو خطاب الهويَّة وتبديل المركزيّات ومنها تبديل المركز بالهامش. من خلال الغرافيتيا وجدت (الهويّات المهمَّشة) و(الكومونات المغلقة) و(الثقافات المضادَّة) الوسيلة الفنيّة السهلة للتعبير عن نفسِها والتواصل مع العالم.

من هنا تأتي (**الحُجَّة الثانية**) وهي كالتالي:

الكتابة على الحيطان هي تعبيرٌ عن ثقافة الهامش على العكس من كتابة الصالونات المرتبط بالمؤسَّسات الأرستقراطيّة، ولأنّ الغرافيتيا ضدّ هذا التصنيف الطبقيّ لم تحظ بالقبول مِن قِبَل السلطات المهيمنة، لهذا جاء وصفُها بـ (الخارجة على القانون) من أجل الحدِّ من نشاطها وتطوُّرها.

**أمّا الحُجَّةُ الثالثة:**

إنَّ الحظر الذي تفرضه القوانين على الغرافيتيا هو في جوهره حظرٌ لثقافة الهامش التي يُمكِن وصفُها (**بثقافة مقاومة** ضدّ **ثقافة تقليديّة**) أو (**ثقافة شعبيَّة** ضدّ **ثقافة مركزيَّة**) تخدم السلطة. غير أنّ المحاربة القانونيّة لم تمنع الفنَّ الغرافيتي مِن أنْ يشقّ طريقه ويسيطر على جدران الكثير من مدن العالم، ويُصبِح له حضوره الفعّال في صناعة الخطابات الثقافيَّة المعاصرة وإنتاجها.

هذا راجع لأنَّ الغرافيتيا هي من أقوى الفنون صوتاً وانتقاداً لمظاهر الجور والطغيان وهي الأصدق من بين الكثير من الأطروحات الثقافِيَّة التي يعمل بها مثقَّفو الليبراليّة اليوم. على النقيض من هذه الحُجَج تأتي (الحُجَج المضادّة) التي تقول: إنَّ الغرافيتيا هي (تخريبٌ) أو (تلوُّثٌ) للبيئة والممتلكات العامّة والخاصّة. لكن، قبل هذا كلّه، تفرض الدراسة قراءة (العنوان) بوصفه العتبة الإجرائيّة الأولى التي يُقدِّم بها الكتاب نفسَه والعلاقة بين العنوان والكتاب علاقة متحرِّكة لا تعرف الثبات. الغرافيتيا موضوعة كثيرة الاشتباكات مع الحقول المعرفيّة الأخرى. لهذا حاولنا خلق إطارٍ نظريٍّ بين (البلاغة - الخطاب) و(الفن الغرافيتي). فهذا التداخل الأجناسيّ هو ثمرة إعادة تصنيف الأنواع لتتداخل في مفهوم جديد. (البلاغة - الخطاب- الغرافيتيا) وبينها يأتي (الوَاوُ) الحرف السَّابع والعشرون من حروف الهجاء، فهو مُتعدِّد الوظائف والأغراض هنا. بين الوصل والفصل والمَعِيَّةِ والعطف ليكونَ فيه ثراء العنوان قابل للشكلنة. من جهةٍ أخرى هو يعني المطابقة الرّابطة بين (بلاغة - خطاب - غرافيتيا). إمّا إيراد كلمة (البلاغة) متلازمة مع كلمة (الخطاب) في العنوان: (البلاغة البصريَّةُ وسلطة الخطاب) فهذا يرجع إلى اعتقادنا، إنَّ للخطاب شجرة أنساب باسقة تمتدّ جذورُها عبر التاريخ وهي (البلاغة) وهذا ما نوضحه في متن البحث. من هنا نقرأ (الطابع السِلاليَّ للفن الغرافيتي) من خلال بنية البلاغة البصريَّة وسلطة الخطاب، مع مراعاة التركيز على الاختيار والفحص وليس الجمع التراكمي للأحداث والشواهد المكتوبة على الجدران عبر التاريخ. فهذا الاشتغال البحثي الذي نعمل عليه يهدف إلى خلق إطارٍ نظريٍّ بين (البصري) و(سلطته). إنّ التداخل الأجناسيّ هو ثمرة إعادة تصنيفِ الأنواع لتتداخل في مفهومٍ جديدٍ. وهنا تُبنى (أهمّيّة البحث) وتتمثَّل في توفير رؤية جديدة تطمع

إلـى أن تكون مبتكـرة لتطويـر الكتابـات الحائِطيَّـة كحركـة داخـل الفنـون البصريّـة. إنّنـا نتعامـل مـع الغرافيتيـا كحركـة ثقافِيَّـة شـهدت تطـوُّراً ودراسـتها هـي دراسـة حالـة مثيـرة للاهتمـام حـول كيفيّـة نشـوء الحـركات الفنيّـة وتطوُّرهـا. مـن وجهـة نظـر سوسـيوثقافِيَّة، يكـون الموضـوع مناسـباً عنـد النظـر إلـى السياسـة المتعلِّقـة بالفـنّ الغرافيتـي. كيـف يُمكِـن للحكومـات والسـلطات والمؤسَّسـات أن تتعامـل مـع هـذه الظاهـرة بشـكلٍ أفضـل؟ علاوة علـى ذلـك، هنـاك قضيّـة الحيـاة الاجتماعِيَّـة للبيئـة، هـل يُمكِـن اسـتخدامُ الغرافيتـي بطريقـة إيجابيّـة لتحسـين البيئـة؟ بالإضافـة إلـى دراسـة الفـنِّ الغرافيتـي تُسـهِم أيضـاً في فهـم الثقافـات الفرعيّـة داخـل المجتمعـات وسـماع صـوت الهامـش. نسـعى مـن خلال الغرافيتيـا إلـى الْتمـاس حقـلٍ بحثـيٍّ جديدٍ نعتقـد أنّـه بالـغ الأهميّـة في التحليـل النقـديّ للخطـاب. ويسـتمدّ البحـث سـؤاله مـن **(الأسـئلة المطروحـة)** وهـي: هـل لا تـزال ثقافـة الكتابـات الحائِطيَّـة المعاصـرة قابلـة للمقاربـة مـع صعـود ثقافـة الثـورات التـي تسـود العالـم، وكيـف ننتفـع بهـذه الأعمـال الغرافيتيّـة في مدننـا المعاصـرة بـدلاً مـن التعامـل معهـا كأعمـال تخريبيّـة. وهـل يُمكِـن للـدرس الأكاديمـيّ أن يتنـاولَ عالـم الغرافيتيـا علـى أسـس منهجيّـة ويُؤسِّـس مناخـات جديـدة للظاهـرة وينظـر فيهـا؟ وهـل هنـاك اسـتمراريّة بين ثقافـات الكتابـة علـى الحيطـان في الماضـي والحاضـر، وهـل يحـقُّ لنـا أن نضـع تجربـة (أدب الغربـاء- **المنسـوبة للأصفهـاني)** جنبـاً إلـى جنـب مـع (تجـارب معاصـرة) كـ «نـوع» من «اسـتضافة الغريـب» لرسـم خريطـة للتشـابهات أو رسـم شـجرة أنسـاب رمزيّـة (كمـا جـاء في الفصـل الأوَّل). وينحصـر (هـدف البحـث) في الحلـم أن تدخـل الغرافيتيـا إلـى حيـاة عامّـة النـاس، بمختلـف أطيافهـم ويكـون لهـا حضورهـا علـى الجـدران البائسـة في مدننـا العربيّـة مـن خلال (الفـنِّ الغرافيتـي) الحاضـر الآن في الطروحـات الثقافِيَّـة وفي الحيـاة العامَّـة لأغلـب المجتمعـات الحديثـة.. فهـذا الفـنّ،علـى الرَّغـم مـنْ بداياتـه التـي جـاءت مـن التجمُّعـات البعيـدة والمُهمَّشـة إلّا أنَّـه أراد أن يكـون فَنّـاً جماعيّـاً يُواكِـب الأحـداث السياسِـيَّة أو الاجتماعِيَّـة أو الثقافِيَّـة (ونُؤكِّـد علـى التنـاول الجمالـيّ لهـذا المشـروع). وتتمثَّـل (الدِّراسـات السـابقة) بقـول (رولان بـارت): «إنّ الكتـب التـي تبحـث في الفوتوغرافيـا، عددهـا أقلّ كثيـراً مـن تلـك التـي تتنـاول أيَّ فـنٍّ آخـر، فهـي ضحيّـة هـذه الصعوبـة»[1] وهـذا يُشـجِّعنا علـى طـرح السـؤال التالـي: مـاذا عـن الكتـب

1 - بـارت، رولان، (الغرفـة المضيئـة) - تـأملات في الفوتوغرافيـا- ترجمـة: هالـة نمَّـر، مراجعـة: أنـور مغيـث، المركـز القومـي للترجمـة، العـدد 1464، ط1 2010، ص12

التـي تبحـث في الغرافيتيـا؟ سيكون الجـواب: هـي كتـبٌ تـكاد تُحصـى علـى أصابـع اليـد الواحـدة ومـع هـذا العـدد الأقلِّ مـن القليـل لا يجـد دارس الفـنّ الغرافيتـي مـا يسـاعده في الـدرس والتحصيـل. إذ تفتقـر المكتبـة العربيّـة للدراسـات التـي تتنـاول (ثقافـة الغرافيتـي) وتـكاد تقتصـر علـى كتـب ذات طابـع صحـافي أو ترويجـي. علـى العكـس، تمامـاً، في اللغـات الأخـرى، نجـد عشـرات الكتـب أو الدراسـات التـي تُركِّـز في الأدبيّـات علـى جميـع الأنـواع وعلـى الجوانـب المختلفـة للغرافيتيـا. تتنـاول بعـض الأدبيّـات موضوعـة الغرافيتـي واسـتخدام الفضـاء والتأثيـر عليـه، كمـا في دراسـة عالمـة الأنثروبولوجيـا (ماجـي ديكنسـون) (2008) والبروفيسـور جريمـي إيفانـز (2016). هنـاك دراسـات عـدة حـول الديناميّـات في عالـم مؤلِّفـي الغرافيتـي. كمـا في نصـوص عالـم الاجتمـاع رونالـد كرامـر (2010) وعالـم (الجغرافيـا الاجتماعِيَّـة) كاميـرون ماكوليـف (2013). هنـاك أيضـاً. قـدر كبيـر مـن دراسـات حـول الكتابـات الحائِطيَّـة الإقليميّـة أو الحضريّـة، يجمـع دليـل (روتليـدج) للكتابـات الحائِطيَّـة وفـن الشـارع لـ (جيفـري إيـان روس) (2016) دراسـات لمؤلِّفيـن مختلفيـن.

ترتبـط (منهجيـة البحـث) بدراسـة وتحليـل نتيجـة كل فصـل مـن فصـول البحـث وارتباطهـا بالفصـل الـذي سـبقه.على الرَّغـمِ مِـنَ اليـقين، إنَّ المنهـج هـو ليـس البيـت المضيـاف دائِمـاً، أحيانـاً، يضيـق ذرعـاً بحضـورك، وحتـى لا تجـد نفسَـك مطـروداً إلـى العـراء، تلجـأ إلـى سـكنٍ (مجـاور) أو إلـى (زُقـاق) آخـر يقبـل (ضيافـة الغريـب) لهـذا يظـلّ سـؤال المنهـج هـو سـؤال القـراءات المتعـدِّدة حتّـى وإن أمتـدّ إلـى قـراءة مجـاورة، أو كمـا يقـول (نصـر حامـد أبـو زيـد): «ذلـك أنّ المنهـج هـو نـاتج حركـةِ التفاعـل العميقـة جـدّاً والخصبـة بين سـؤال الباحـث و موضـوع البحـث»[1] والمنهـج هنـا، هـو (منهـجُ تحليـل الخطـاب) لأنَّ بحثنـا هـذا ينطلـق مـن حقيقـة أنَّ كلَّ كتابـة حائطيّـة هـي قـراءة مرسـومة علـى شـكل خطـاب، وهـذه القـراءة تتوجَّـب فـكَّ الحـروف مـن أجـل الكشـف عـن الدلالـة (سـواء كانـت دلالـة صريحـة أم مضمـرة). وثمَّـة ملاحظـة يحسـن الإشـارة إليهـا وهـي أنّ سـلطة الخطـاب الغرافيتـي هـي قـوّة خارجـة عـن القانـون تعمـل بالضـدِّ مـن سـلطة الخطـاب القانونـيّ الـذي تفرضـه السـلطات المهيمنـة، بمعنـى أنّ الخطـابَ العمومـيَّ (الغرافيتـي) يُعـارِض الخطـابَ المغلـق (القانـون). وكلّ مـا نعجـز عـن كشـف أسـراره وخبايـاه، ومـا يتفلّـت مـن (متن

1 – أبـو زيـد، نصـر حامـد، (النّـص، السـلطة، الحقيقـة) – الفكـر الدينـيّ بين إرادة المعرفـة وإرادة الهيمنـة، المركـز الثقـافي العربـي، الـدار البيضـاء، ط1 1995، ص12

البحث) وما لا تدركه خبايا البلاغة وما يعجز عنه منهج تحليل الخطاب، وما لا تقدر على ترجمته (البلاغة البصرية) أو (سلطة الخطاب) ولا تستطيع لغتنا مقاربته، سنتناوله ضمن نظريّة (المتبقّي) بحسب توصيف (جان جاك لوسركل)[1]. وذلك بحسب الخطط التالي: لقد جرت الدراسة من زاويتين (نظريَّة) و(تطبيقيَّة). في الإطار النظريّ لم نقف (كما تفعل بعض الدراسات) عند وصف الكتابات الحائِطيَّة أو إيراد النماذج فقط. كان الهدف من هذا البحث هو محاولة لتطوير مقاربات جديدة للبلاغة البصرية وسلطة الخطاب من خلال الغرافيتيا، والعمل على تجارب غرافيتيّة في مكان واضح ومحدَّد واستكشاف فهم جديدٍ للكتابات الحائِطيَّة وتقديمها بهدف تحديد قصديّة مغايرة واستخداماً منهجٍ تحليل الخطاب الذي لم يقترب من الكتابات الحائِطيَّة، والكشف عن شروطٍ جديدةٍ في تطبيق هذا المنهج. لقد رُسِم للإطار النظريّ أن يأتي في أربعة فصولٍ، يُمهِّدُ سابقها للاحقها، ويكمل بعضها بعضاً وقد تتداخل المعلومات في الفصول حسب ما يقتضيه السياق، وطبيعة الموضوع. في **الفصل الأوّل** حاولنا رسم (شجرة الأنساب الغرافيتيّة) والبحث عن الجذور الأولى وكيف يُمكِن تصوير هذه الشجرة المزروعة خارج الخطاب الرسميّ وظلَّت منفيّة خارج بساتين السلطات. في **الفصل الثاني** (ما الغرافيتيا) حاولنا تقديم مناقشات جديدة حول تعريف الغرافيتيا، تاريخها، أنواعها، أساليبها وطرق استعمالها. لأنّ مقصدنا الأساس هو أثارة أسئلة تأخذ بالاعتبار التطوُّرات التي حصلت خلال السنوات الأخيرة، وسط صراع المفاهيم والنظريّات والأفكار في حقول الثقافة. في **الفصل الثالث** (الغرافيتيا والبلاغة البصرية) نُركِّز على أنّ البلاغة يجب أن تكونَ غرافيتيّة بطبيعتها بحيث تُخربِش على حيطان معيَّنة من الدوال، لإنتاج الأنظمة الدّالّة. لهذا عليها الاهتمام (بلغة الشارع) وإشاراتها وعلاماتها وإيحاءاتها حتى وإن بدأت - هذه اللُّغة - غير مهذبة. كما فعل (رولان بارت) حين درس ظاهرة (الموضة) كظاهرة سيميائيّة وركَّز الكثير من تحليلاته على أشكال الثقافة الشعبيّة المعاصرة (الصورة الفوتوغرافية- حلبة المصارعة - إطباق الطعام - الإشارات - الموسيقى - الإعلانات وعناوين الصحافة). وإذا كان (بارت) يرى: إنّ الإشارات موجودة في كلِّ مكان، فنحن نرى: إنّ الغرافيتيا

1 - أُنظُر: لوسركل، جان جاك، (عنف اللُّغة)، ترجمة: محمّد بدوي، مراجعة: د.سعد مصلوح، المنظَّمة العربيّة للترجمة، ط1، 2005

موجودة في ثقافتنا المعاصرة كلِّها، في مدننا، في هواتفنا المحمولة وفي ملابسنا. وظيفة الغرافيتيا هي الكتابة على حائط الدلالة، وظيفة البلاغة هي بيان طريقة عمل هذه الدلالة. سعى **الفصل الرابع** (الغرافيتيا وسلطة الخطاب) إلى تحديد موقع سلطة الخطاب في الكتابات الحائِطيَّة المعاصرة وتأثيرها. مِمّا تطلَّب استعارة مفاهيم عدّة من حقول مجاورة لتحديد معايير مهنيّة للطرق التي تعمل بها الغرافيتيا على إعادة تأويل معنى المكان كـ (خطاب) من خلال الكتابات الحائِطيَّة. ليكتسب معاني جديدة، تتجاوز الآثار المترتِّبة التي شُيِّد المكانُ من أجلها. حاولنا الإجابة عن الكثير من الأسئلة التي طرحها البحث، من خلال محاولة إزالة الغموض عن العديد من المفاهيم التي تتعلَّق بالممارسة الغرافيتيّة. لنقف عند مفهوم: إنّ الفنّان الغرافيتي هو الناشط السياسي المحتمل، أو ناشط المستقبل. وهذا أوّل مبدأ يجب أن يُؤخَذ بعين الاعتبار بالنسبة إلى الفنّان العامل في حقل الغرافيتيا. فالكتابة الحائِطيَّة هي الرمز المعروض بشكل عام (سواء كان قانونيّاً أم غير قانوني) للإنتاج لغة للخطاب.

وفقاً لنتائج الإطار النظريّ. تأتي النماذج التطبيقيّة. نعتبر من خلاله أنّ علاقة الكتابات الحائطية بجدران المدن هي علاقة سؤال بسؤال ضمن مشروع دلاليّ متحرِّك. ففي المدن المنظَّمة بصورة صحيحة يجد (الفن الغرافيتي) مكانه المناسب وليس هناك من يُفكِّر بطرده.

**من أجل تركيز بعض الأفكار التي تناولها الكتاب لجأنا إلى ترقيم هذه الفقرات:-**

1. لم نُغْرَق في الدراسة التاريخيّة إغراقاً ينسينا الهدف الأساسي وهو (دراسة الطابع السِلاليَّ للفن الغرافيتي) فأشرنا إلى المحطات المهمّة بما يخدم مشروع الكتاب.
2. أحيانا يخرج الهامش إلى الاستدراك، وتتَّسع الحواشي إلى التعليق، لأنّنا نجد هناك ضرورة ثقافِيَّة وفائدة معرفيّة تتجاوز حدود الهامش.
3. الفهم العربيّ للغرافيتيا، غالباً ما يكون مدعاة لخلط كبير بين (الغرافيتي والغرافيك) - (الغرافيتي والكاليغرافي) - (الغرافيتي وفن الشارع والفن الحضرِيّ).
4. يشير الفيلسوف الكوري (بيونغ تشول هان) في كتابه (مجتمع الشفافيّة) إلى قول (فيلهم فون هومبولت): «إلى الالتباس الأساسي الذي يسكن اللُّغة

البشـريّة: لا أحـدَ يعنـي بكلمـة مـا المعنـى نفسـه الـذي يعنيـه الآخـر»[1]. وهـذا مـا يوضـح لنـا كيـف تعامـل الفنّـان الغرافيتـي مـع الكلمـات فهـو يسـتخدمها ضمـن قاموسِـه الخاصّ، وبالمعنـى الـذي يفهمـه أفـراد المجموعـة الخاصّـة. علـي سـبيل المثـال حين يتـمّ اسـتخدام كلمـة (قصـف) فهـذا لا يعنـى معنـى القصـف الـذي يذهـب مفهومنـا إليـه. في المعجـم الغرافيتـي يعنـي غـزو شـوارع المدينـة بأكبر عدد ممكـنٍ مـن العلامـات الغرافيتيّـة خلال وقـت قصيـر. أيضـاً، يسـتخدم الدارسـون في اللُّغـة الإنكليزيّـة تعبيـرَ (كاتـب- writer) للإشـارة إلـى مـن يرسـم الكلمـات علـى الحيطـان ويضـع اسـمه أو علامتـه بالقـرب منهـا. عندمـا ننقـل هـذه الكلمـة إلـى اللغـة العربيَّـة فهـي تعنـي شـيئاً آخـر وهـذا يقـود إلـى خلاصـات خاطئـة واسـتنتاجات غيـر دقيقـة. لهـذا نقتـرح اسـتخدام تعبيـر (المُغَرفـت) للإشـارة إلـى مَـن يقـوم برسـم قطعـة غرافيتيّـة علـى سـطح مـا. وظيفـة اللُّغـة الأساسـية هـي تلبيـة حاجـات أو متطلِّبـات مَـن يسـتخدمها، وهكـذا يشـعر مَـنْ يسـتخدم هـذه اللُّغـة بالحاجـة إلـى اقتـراح بعـض الكلمـات الجديـدة التـي تخـدم غرضـه، ويكـون لهـذه (المُحـدَثـات) تراكيـب جديـدة. لهـذا لجـأ الكاتـب إلـى وضـع بعـض المصطلحـات الجديـدة مثـل: (الإبـلاغ الغرافيتـي) أو (الغَرفِتّـه) بـدلاً مـن الرسـم علـى الحيطـان).

5. بدأنـا مـن مقاربـة (الغرافيتيـا) مقاربـة لغويّـة وعمليّـة وهـذا تطلَّـب منّـا مضاعفـة الجهـد، وبخاصَّـة أنّ أغلـب المراجـع المتعلِّقـة بموضـوع الغرافيتيـا غيـر مترجمـة إلـى اللُّغـة العربيّـةٍ، لهـذا ترجمنـا الاقتباسـات ذات العلاقـة ببحثنـا عـن اللُّغتين الإنكليزيّـة والهولنديّـة.

6. لـم نتوقَّـف عنـد النقـوش المكتوبـة علـى الحجـر كثيراً،علـى الرَّغـمِ مِـنْ صفاتهـا الشـكلانيّة والجماليَّـة، مثـل نقـوش المبانـي أو الأنصـاب التذكاريّـة للملـوك. فهـذه أقـرب إلـى العمـارة ولا تدخـل ضمـن إطـار موضوعنـا، لأنّ الغرافيتيـا تهتـمّ بالكتابـات العاجلـة، الأقـلّ فخامـة، الكتابـات المسـتخدَمَة لأغـراض يوميّـة، وكلّ تلـك العبـارات القصيـرة وأحيانـاً المبهمـة الموجَّهـة ضـدَّ القهـر.

---

1 – تشـول هـان، بيونـغ، (مجتمـع الشـفافيّة)، ترجمـة: بـدر الدّيـن مصطفـى، مراجعـة: جـواد رضوانـي، الناشـر: مؤمنـون بلا حـدود – المملكـة المغربيّـة – الربـاط، ط1 2019، ص16

7. كانت الغرافيتيا ابنة شرعيّة لما حقّقه الفنُّ السياسي،على الرَّغمِ مِنْ أنّ أبرز أعلامها هم الأقلّ (أَدلجة) من الناحية السياسِيَّة، لكنّهم، الأكثر التزاماً بقضايا المجتمع.

8. لا يجب أن نصف الغرافيتيا بأنّها ممارسة خارجة على القانون، بل هي خطاب من نتاج هويّة ثقافويّة متحوِّلة لا ثابتة تتمتَّع بوظيفة أدائيَّة وهي شكل من أشكال الفنون تُقدَّم فيها أعمال ذات رسالة معيَّنة بأساليب فنيَّة مختلفة، تتكيَّف بسرعة كبيرة مع التغيير السياسي والاجتماعي والثقافي وتتجح دائماً. هي التلصُّص على الأحداث بامتياز والفن الذي ينزع الحجاب عن كل سلطة مقنعة.

9. يميز (روب وايت) في كتابه (الغرافيتي، منع الجريمة والفضاء العام) بين منظورَيْن في الأدبيّات الموجودة حول الكتابات الحائطيَّة، هما: (أ) منظور الجريمة والوقاية منها. (ب) منظور الكتابات الحائِطيَّة كتعبير عن ثقافة فرعية»[1]. لهذا حاولنا فحص التغييرات على أساس النظريّات الموجودة حول الخطّ الفاصل بين الفنِّ والتخريب، وإعطاء قيمة للفنِّ والكتابات الحائِطيَّة السياسِيَّة مِنْ منظور الغرافيتيا.

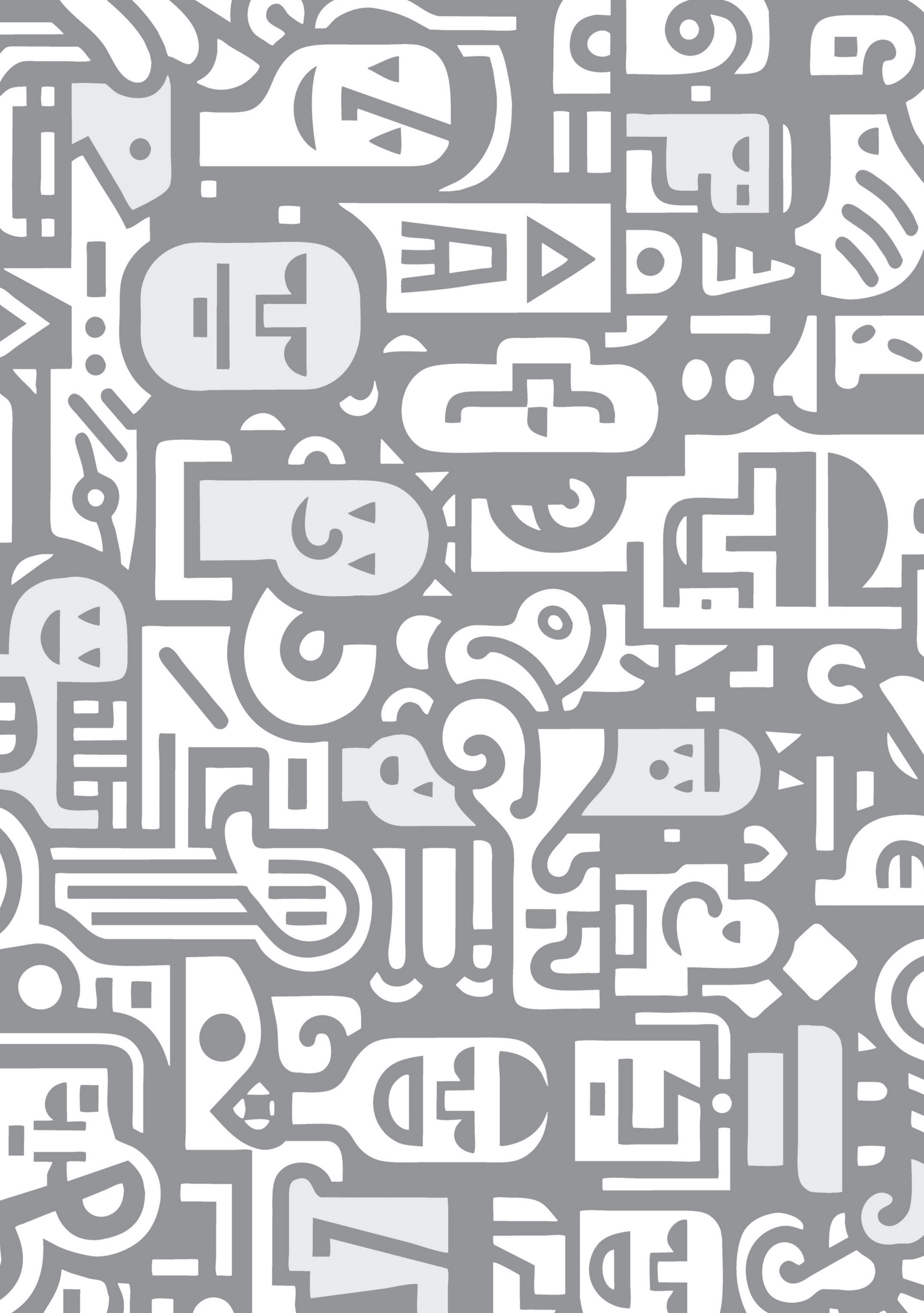
10. حاولنا تحليل التجارب الغرافيتيّة وفقاً لمنهج (تحليل الخطاب) لأنّنا نعتقد أنّ زمننا هذا هو زمن الخطابات الكبرى ويُمكِننا (ترحيل) الغرافيتيا إلى منهج تحليل الخطاب. هذا الانفتاح الأكاديمي تسبقه الكثير من التجارب اللامعة التي أرادت (المطابقة) بين أكثر من نوع في حقل واحد، مثل: (العلم والتقنيّة- يورغن هابرماس) (التفكيك والميتافيزيقيا- جاك دريدا) (الصورة والفلسفة - جيل دولوز) وغيرها. ونُشير هنا، إلى التجربة اللامعة التي قام بها (إدوارد سعيد) الذي أتّخذ واحداً من أفعال الأداء الموسيقي (الطباقيّ) ودفعه إلى عالم الخطاب السياسي والأدبي بعيداً عن الدراسات التي لا تعرف إلّا ثقافة واحدة. وحاولنا اعتماد استراتيجيات للتأويل تقترب من أنظمة العلم، لأنّنا نعتقد أنّ التأويلات الذاتيّة ناتجة عن مركبات سيكولوجية وتفتقر إلى الحياديَّة. أخيراً، بحكم حداثة الخطاب الغرافيتي في الدرس الأكاديمي فلا يزال هذا الخطاب بحاجة إلى المزيد من البحث في الدِّراسات المُستقبَليَّة. خصوصاً، دوره في الخطاب العام.

1 - Rob White» Graffiti ,crime prevention) & and (cultural space ”Current Issues of Criminal Justice253 :(2000)12 .

11. هناك، إشارات محدَّدة لبعض (مواقع النِّت) وهذا راجع إلى طبيعة الأعمال الغرافيتيّة السريعة الزوال أو المحو ومواقع الأنترنيت هي الأرشيف أو مستودع الصُّوَر الوحيد لهذه الأعمال. وهذه قضيَّة مهمَّة، هي أنّ الرسمة الغرافيتيّة هي رسمة موقَّتة - أي سيتمّ محوُها في اليوم التالي في أفضل الأحوال- ولا يُمكِننا أرشفتها أو العودة إليها فعليّاً إلّا من خلال (الإنترنيت).

12. ربّما، لا يُجيب الكتاب عن جميع الأسئلة التي يطرحها، لكنَّه، يلقي الضوءَ على العديد من المواضيع والاشكاليّات المرتبطة بالموضوع. لهذا يعترف الكاتبُ أنَّه متورِّطٌ بشبكة مفتوحة من الأنساق المعرفيّة والأحداث التاريخيّة المختلفة والمقاربات الثقافِيَّة، على الرَّغم مِنْ هذه الاختلافات والمقاربات والنصوص الموازية والملحقات حاولنا أن تكَون الأطروحة منسوجةً بنظرةٍ علميّة تتطابق مع طريقة التحليل. وفي النهاية هي تعبيرٌ عن هذا الاجتهاد المتواضع.

13. أردنا أن نستعير من البلاغة (الخيال) ومن الغرافيتي (الألوان) ومن البحث العلميّ (المنهج) ومن الدرس الأكاديميّ (السؤال) لأنَّ الجواب النهائيَّ (في الدرس الأكاديمي) لا أحد يدَّعي امتلاكه.



# الفصل الأول:

# الغرافيتيا وشجرة الأنساب الرمزيَّة

(إذا سمعت أدباً فاكتبه ولو في حائِطٍ)[1]

1 – أوردها الجاحظ على لسان (الزُّهريّ) في كتاب (المحاسن والأضداد) المؤلِّف: الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب الليثي الكناني (ت 255هـ) المحقِّق: فوزي عطوي، الناشر: دار صعب – بيروت – 1969م، ص 8-7

## 1.1. مدخَلٌ

**يذكـر الكاتـب والمفكّـر (عبـد الكـبير الخطيبـي) في مقـال (مـا وراء الصدمـة):**[1]

«هنـاك أعمـال يُحقّقهـا فنّانـون مـن أجـل فنّـانين آخريـن، وكتـبٌ يكتبهـا كتّـابٌ مـن أجل كتّابٍ آخرين، لإدامة سِرّ المهنة، من عصرٍ إلى عصرٍ آخر، ويكون على كلِّ واحدٍ أن يقوم بهذه التجربة التلقينيّة من جديدٍ، لحسابه الخاص، داخل تجربته الخاصّة. هذه الإدامة سندعوها هنا: شجرةً أنساب رمزيّة»[2]. بقليل من التحوير نستعير من (الخطيبي) قوله (شجرة الأنساب الرمزيّة)، ونفترض أن تكون هناك شجرة أنساب رمزيّة للفنّ الغرافيتي في التراث العالميّ بشكل عام وفي التراث العربيّ بشكل خاص، لكنّنا، نعترف - من البداية - بـ (ندرة) وجود شواهد أركيولوجيّة تُؤكّد وجودَ هذه الشجرة (بسبب طبيعة المادّة الحائطيَّة وطبيعة مادّة الكتابة) باستثناء القليل من الثمار والكتابات والإشارات في عدد من المراجع (في ما يخصّ الثقافة العربيّة). في كلِّ مرّة يتوجَّه فيها الدرس الأكاديمي نحو (حقول) جديدة، يُطرَح السؤال نفسه: هل توجد وثائق تُؤكّد هذه الأسئلة المطروحة؟ وفي بحثنا هذا، تصبح الأسئلة أكثرَ صعوبة. كيف نرسم شجرة الأنساب الغرافيتيّة من الحاضر الذي تُمثّله (الثمار) إلى الماضي الذي تُمثّله (الجذور) وهي شجرة ظلَّت منفيَّةً خارج بساتين السلطة، كيف يُمكِن رسم هذه الشجرة المزروعة خارج الخطابِ الرسميّ؟ حسن الحظّ - في مفارقة منهجيّة - تُساعِد وثائق السلطة الموجَّهة ضدَّ الهامش، في رسم صورة لهذا الهامش وبالتالي رسم صورة الشجرة والجلوس في ظلِّها لقراءة كتاب أنساب الغرافيتيا الذي تمتدّ حواشيه على امتداد تاريخ البشريّة، وربّما، تسمح لنا هذه الشجرة بإعادة القراءة بعيونٍ جديدة.

تَتَبُّع جذور هذه الشجرة يدفع بالبحث المنهجيّ إلى الأطراف، ليُصبِحَ الطرفُ هو مركز الموضوع. صحيح، إنّ الغرافيتيا - بوصفها فنّاً- تبلورت في نهاية الستينيّات وبداية السبعينيّات من القرن العشرين، إلّا أنّ رسم شجرة أنساب

---

1 - الخطيبي، عبد الكبير، (ما وراء الصدمة)، مجلّة الكرمل – العدد 13 - 1984م - ص 100

2 - المصدر نفسه.

رمزيّة لتاريخ الغرافيتيا قديم قدم الحياة البشريّة. فإذا كانت (أوَّلُ النُّبوءات قد صدرت عن شجرة)[1] كما يقول أفلاطون. علينا أن لا نأنف من سماع ما تنطق به هذه الشجرة. نسترشد بفنّ الزراعة ونذهب مع امتداد جذورها الشبيهة بتلك الخربشات الأولى التي كانت منذورة لأن تُصبِحَ أبجديّات كتابيّة، من النقوش الصخريّة التي تُظهِر مشاهدَ الصيد في العصر الحجريّ القديم إلى الخطوط الأسطوريّة المرسومة على جدران الكهوف، من الظلمات الأولى للخلق إلى الجدّ الأوَّل للكتابة. من الأصداء الصوتيّة والإشارات النطقيّة إلى حضارات الكتابة كلِّها، ذات الصفة العجيبة التي توجد في فنّ التصوير، ما نُريد قولَه: إنَّ ولادة الغرافيتيا جاءت قبل مجيء حدائق الكتابة الأولى وقبل أن تتذوَّق البشريَّة ثمارَ حقول الكتابة المسماريّة ومن ثمّ الهيروغليفيّة، يقول (وليام ريتشارد ليثابي): «لا بدَّ من أنَّ فكرة شجرة ذات فروع عريضة ممتدّة كانت تفسيراً وارداً ومرضياً، ذلك أنّ أساطير عديدة عن شجرة العالم قد انتشرت على نطاق واسع، إذ يصادفها المرء عند مطلع التدوين، ولا تزال إلى اليوم ضاربة جذورها»[2]. فالغرافيتيا علامة من علامات التواصل بين الإنسان والطبيعة من جهة وبين الإنسان والأديان من جهة أُخْرى. سنُحاول أن نتذوَّقَ - في هذا الفصل - بعض الفاكهة من شجرة الأنساب هذه ونُقدِّم شذرات من تاريخ هذه الشجرة التي تمتدّ جذورُها في أرض التاريخ، فقد بدأت هذه الجذور تنمو وتمتدّ منذ أن بدأ الإنسان بمراقبة عناصر الطبيعة ولم تنجده معرفته بإيجاد تفسيرات لظواهر الكون والطبيعة، فأخذ يرسم على جدران الكهوف (كما تخبرنا كتب التطوُّر في الفنون). ونحن هنا نريد أن نرسم شجرةً واحدةً، ولا نذهب مع مفهوم (فرديناند دي سوسير) حول المعنى المجرَّد لكلمة (شجرة) الذي يصدق على مجموع الأشجار كلِّها. ويدلّ أيضاً، على مجمل العناصر المشتركة بين جميع الأشجار. وربّما تعدّى الأمر إلى تناول بعض الإشارات أو الثمار التي تنطوي على ديمومة القرابة والنَّسَب. نحن نعلم أنّ صفاء النوع أو ديمومة النسَب الجيني ما هي إلا أسطورة بالمعنى الحرفيّ

---

1 - محاورة فايدروس لأفلاطون أو عن الجمال، ترجمة وتقديم: د. أميرة حلمي مطر، دار غريب، القاهرة 2000 ص111.

2 - ليثابي، وليام ريتشارد، (العمارة والأسطورة والروحانيّات) ترجمة: د. طه الدوري، ط1، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، منشورات كلمة2011، ص21.

للكلمة، لكنّنا، نُحاول هنا، البحثَ عن الشفرات الجينيّة والميراث البيولوجيّ (الرمزي) من أجل الكشف عن تاريخ الذريّة الأبويّة للغرافيتيا وقراءة (الجينوم الغرافيتي) ومعرفة تسلسل السلالات في تاريخ هذه الشجرة الرمزيّة، وهي محاولة للكشف عن (غرافيتيا قبل الغرافيتي) وتذوُّق ثمار هذه الشجرة في تراثنا العربيّ والإسلاميّ. بهدف الوصول إلى عمق الجذر التاريخيّ الذي يُضيء شجرتنا المعاصرة.

«يُقدِّم النسب هُويَّة أقوى» هذا ما يكتبه رولان بارت في كتابه (الغرفة المضيئة[1] ويُضيف في موضع آخرَ « ... لأنَّ التفكير في الأصول يمنحنا السكينة»[2]. هكذا يُؤكِّد النسب حقيقة النوع، وهذا يدعونا إلى طرح سؤال جديد، ما هي العلاقة بين الغرافيتيا وسلالة الأجداد؟ علاقة النسب هذه تعمل على (الذاكرة)، وهذا يُميِّزها عن (التخزين) هي تتجدَّد بالإضافة والتراكم، على الرَّغم مِنْ ارتباطها بالتاريخ، وعلينا أن لا ننسى أنّ ثمار شجرة الأنساب تحتاج إلى إعَادة الزَّرع في عصر جديد ومفهوم آخَرَ لتخرُجَ من الأرض وتأخذ بالنموّ في سرديّات جديدة، حتى لا تصبح مجرَّدَ (لُقُيات) مخزَّنة في متجر الذاكرة. ولا يغيب عن بالنا أنَّ تلك الوقائع التي لدينا عن الشجرة الرمزيّة للغرافيتيا هي تشبه النظر عبر المجهر أو هي تعلِّمنا النظر عبر المقاربات فالنسب يُقوّي الهويَّة كما يُؤكِّد (رولان بارت). لقد كانت الكتابات الحائطيَّة بمنزلة (الأب الروحيّ) لكلِّ الكتابات الغرافيتيّة اللاحقة ولكلِّ الصرخات التي تمَّ رسمها على الحيطان.

إنَّ محاولة الوصول إلى الجذر الأوَّل (لشجرة الأنساب الرمزيّة للغرافيتيا) تُشبِه إلى حدّ ما، السفر إلى مكان ناءٍ ومهيبٍ، ونحن نُحاوِل هنا إضاءة تلك الكتابات التي تتوارى بصمتٍ خلف ظلال شجرة الحياة الإنسانيّة المحيطة بنا. فهذا الوميض اللامع المنبثِق مِنْ أغصان الشجرة يفوق بريقاً كلَّ الكتابات التي تتألَّق في محبرة الذاكرة البشريّة. يقول إدوارد سعيد «الإبداعُ شكلٌ من أشكال التعامل مع الماضي، أو إعادة صناعته بطريقة أصليّة أو «بَدْئِيّة» إن صحّ التعبير»[3]. من هنا نُؤكِّد على الأهميَّة البالغة لهذه القَرَابَة والعلاقة السُّلاليّة وسلاسل الأنساب مع الغرافيتيا. وعندما نُنسب بين شيئين مثل الغرافيتيا

1 – بارت، رولان (الغرفة المضيئة) مصدر سابق،،ص96 .

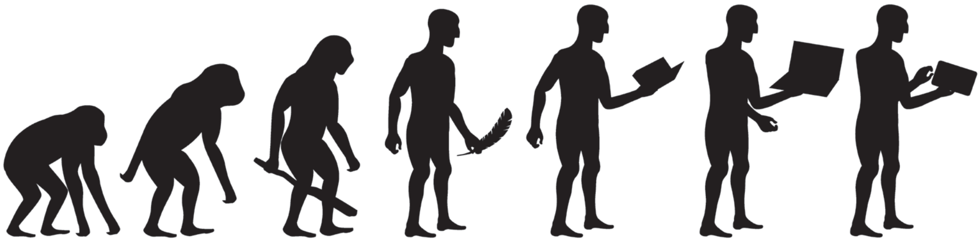
2 –المصدر نفسه.

3 – سعيد، إدوارد، (السلطة والسياسة والثقافة) أعدّتها وكتبت مقدِّمتها :غاوري فسواناثان، ترجمة: د. نائلة قلقيلي حجازي، دار الآداب، ط 1، ص34

وجذورها، فإنَّنا ننسب بحسب نظريّة (الأنساق الثقافيَّة) من أجل الحصول على المشاكلة والمصَاهَرَة. في كتابة (ماركوبولو هل وصل إلى الصين) يُؤكِّد فرنسيس وود على أنَّ «الجغرافيّين العرب اعتبروا ياجوج وماجوج عمالقة حجزهم الاسكندر الأكبر خلف حائط...»[1] يا للخلط العجيب بين الواقع والأسطورة! يا للخرافة التي تضع يد المعنى على المفاتيح فهذه الإشارة إلى الحائط -بالنسبة إلينا- أكثر أهميّة من كونها حكاية أخّاذة، بل هي تمنحنا معرفة أكثر دقّةً بالموضوع الذي ندرسه، إنّنا - كباحثين- لم يكن هدفنا مجرَّد (نقل) بقدر ما هو (بحث) عن روابط النَّسَب. لا نريد أن نذهب في بحثٍ وسواسي عن الهويَّة أو هوس البحث عن الجذور من أجل تحقيق هذا الافتتان الباهر بالأنساب، بل لأنَّ مستوى الذاكرة الشارحة أمرٌ مهمٌّ في الاحتفاظ بالمعارف. وإنَّ الذهاب مع خيط الذاكرة الإنسانية من أجل تسجيل القرابة مع سلالة الأسلاف هو استحضار ذلك البُعد الفريد المتصالح مع تراث الإنسانيّة، وهذا ما يجعلنا نذهب في رحلة طواف من أجل اقتفاء آثار الأسلاف. نحن ندّعي أنّ الغرافيتيا هي نوعٌ من الشكل الخطِّيّ الذي سبق وجودُه وجودَ الكتابة، هذا إذا لم نقل إنّ الكتابة نفسها هي نوع من أنواع الشكل الخطِّيّ وأنّ الكتابات الغرافيتيّة وُجِدَتْ في تنويعات وأشكال كثيرة ومختلفة ولعلَّ (الأيقونوغرافيا) من أهمّ الشواهد عن ماضي الغرافيتيا، لكن، هذه الشواهد تتنوَّع بين المكتوب والمرسوم والمحفور والمخدوش على الحيطان. لا نريد أن نذهبَ بعيداً مع الغرافيتيا بوصفها موضوعاً تاريخيّاً، إذ يظلّ التراث الإنساني في هذه المسألة فياضاً منذ أن وجدت الإلهة المصريّة للكلمة المكتوبة (**سشات**) إنّ اسمها يعني حرفيّا: الكاتبة. وبجملة مقتضبة. فإنّ البحث عن جذر أو تاريخ للغرافيتيا تُمثِّله هذه الرسمة الغرافيتيّة المنتشرة على جدران صفحات الإنترنت:-

---

1 - وود، فرنسيس، (ماركوبولو هل وصل إلى الصين)؟ ترجمة: فاضل جتكر، مراجعة زياد منى، دار قدمس، دمشق 1999،ط1، ص46



**صورة رقم (1)**

فكلُّ هذه الأجناس البشريّة منذ أن ظهر أوّلُ البشر على كوكب الأرض إلى عصر الصيد، ثمَّ عصر الزراعة، ثمَّ عصر الكتابة وصولاً إلى الكومبيوتر وعصر الهاتف المحمول (5 جي) أو بصيغة أخرى من الإنسان الأوَّل مروراً بداروين ونيوتن وأينشتاين وفرويد وماركس وصولاً إلى آخر مدوَّن في شبكات التواصل الاجتماعي. فكلُّ هذه العصور والأسماء تركت ظلالها على جدران تاريخ البشريّة. أمّا نحن، فإنّنا نُحاول أن نتذوَّق ثمرةَ هذه الشجرة الباسقة، من أجل الوصول إلى معرفة جديدة، بعد أن تذوَّق أبونا آدم الثمرة الأولى وحصل على (المعرفة) كما تُخبِرنا السرديّات الكبرى.

## 1.2. غرافيتيا قبل الغرافيتي

يخبرنا سفر دانيال أنّ مصطلح «الكتابة على الحائط» ظهر أوّل مرَّة في الإصحاح الخامس من العهد القديم[1] عندما أقام الملك (بَيْلْشَاصَّرُ) مأدبة وكتبت يد غامضة رسالة على الحائط. فسرَّه النبيّ دانيال على أنَّه نبأ بزوال وشيك للمملكة البابليّة. في تلك اللَّيلة قتل (بَيْلْشَاصَّرُ) ونهبت العاصمة. هل يُمكِن القول إنَّ هذه الكتابة التوراتيّة هي صورة قديمة لما يعرف اليوم بالغرافيتيا؟ هل هي صورة نموذجيّة من صور (الغرافيتي)؟ هنا، نجد أنفسنا إزاء أسئلة عدَّة، مؤدّاها: كيف يُمكِن ربط حادثة دينيّة قديمة بفنٍّ معاصر نشأ على الضدّ مِن كلِّ السياقات؟ كيف نضع قصَّةً دينيَّةً في سياق تأصيل اتِّجاه فنِّيّ مضاد للدّين؟ وهل تتَّفق طريقة الكتابة على الحائط مع السمة الشكليّة الخاصّة بالديناميّة الغرافيتيّة ذات النزعة الثوريّة على افتراض أنّ النصَّ التوراتيّ يُقدِّم نبوءةً بسقوط النظام السياسيّ القائم وهذا ما تفعله أغلب كتابات الغرافيتي في وقتنا الحاضر. وأخيراً، كيف يُمكِن الربط بين المستويين، مستوى الزمن الدينيّ ومستوى الزمن الدنيويّ أو كيف يُمكِن الربط بين الدّين كـ (مؤسَّسة) قائمة على الثبات وبين الغرافيتيا كـ (ضرب) من ضروب المعارضة والتغيير.

نفهم من هذه القصَّة أنَّ الكتابة على الحائط ظهرت حين بدأ (بَيْلْشَاصَّرُ) يهزأ بآنية اللّه، و(بَيْلْشَاصَّرُ) هنا يرمز إلى الشيطان الذي تملَّك على البشر الذين هم آنية اللّه، أرسل اللّه إنذاراً - هذه الكتابة على الحائط - يبلِّغه بالهزيمة أمام كورش ثمَّ بالحصار لعلّه يتوب، واليد التي كتبت على الحائط

1 - الكتاب المقدّس، سفر دانيال من أسفار العهد القديم -الآيات (1 - 9): «بَيْلْشَاصَّرُ الْمَلِكُ صَنَعَ وَلِيمَةً عَظِيمَةً لِعُظَمَائِهِ الأَلْفِ، وَشَرِبَ خَمْرًا قُدَّامَ الأَلْفِ. وَإِذْ كَانَ بَيْلْشَاصَّرُ يَذُوقُ الْخَمْرَ، أَمَرَ بِإِحْضَارِ آنِيَةِ الذَّهَبِ وَالْفِضَّةِ الَّتِي أَخْرَجَهَا نَبُوخَذْنَصَّرُ أَبُوهُ مِنَ الْهَيْكَلِ الَّذِي فِي أُورُشَلِيمَ، لِيَشْرَبَ بِهَا الْمَلِكُ وَعُظَمَاؤُهُ وَزَوْجَاتُهُ وَسَرَارِيهِ. حِينَئِذٍ أَحْضَرُوا آنِيَةَ الذَّهَبِ الَّتِي أُخْرِجَتْ مِنْ هَيْكَلِ بَيْتِ اللهِ الَّذِي فِي أُورُشَلِيمَ، وَشَرِبَ بِهَا الْمَلِكُ وَعُظَمَاؤُهُ وَزَوْجَاتُهُ وَسَرَارِيهِ. كَانُوا يَشْرَبُونَ الْخَمْرَ وَيُسَبِّحُونَ آلِهَةَ الذَّهَبِ وَالْفِضَّةِ وَالنُّحَاسِ وَالْحَدِيدِ وَالْخَشَبِ وَالْحَجَرِ. فِي تِلْكَ السَّاعَةِ ظَهَرَتْ أَصَابِعُ يَدِ إِنْسَانٍ، وَكَتَبَتْ بِإِزَاءِ النِّبْرَاسِ عَلَى مُكَلَّسِ حَائِطِ قَصْرِ الْمَلِكِ، وَالْمَلِكُ يَنْظُرُ طَرَفَ الْيَدِ الْكَاتِبَةِ. حِينَئِذٍ تَغَيَّرَتْ هَيْئَةُ الْمَلِكِ وَأَفْزَعَتْهُ أَفْكَارُهُ، وَانْحَلَّتْ خَرَزُ حَقْوَيْهِ، وَاصْطَكَّتْ رُكْبَتَاهُ. فَصَرَخَ الْمَلِكُ بِشِدَّةٍ لإِدْخَالِ السَّحَرَةِ وَالْكَلْدَانِيِّينَ وَالْمُنَجِّمِينَ، فَأَجَابَ الْمَلِكُ وَقَالَ لِحُكَمَاءِ بَابِلَ: «أَيُّ رَجُلٍ يَقْرَأُ هذِهِ الْكِتَابَةَ وَيُبَيِّنُ لِي تَفْسِيرَهَا فَإِنَّهُ يُلَبَّسُ الأُرْجُوانَ وَقِلاَدَةً مِنْ ذَهَبٍ فِي عُنُقِهِ، وَيَتَسَلَّطُ ثَالِثًا فِي الْمَمْلَكَةِ». ثُمَّ دَخَلَ كُلُّ حُكَمَاءِ الْمَلِكِ، فَلَمْ يَسْتَطِيعُوا أَنْ يَقْرَأُوا الْكِتَابَةَ، وَلاَ أَنْ يُعَرِّفُوا الْمَلِكَ بِتَفْسِيرِهَا. فَفَزِعَ الْمَلِكُ بَيْلْشَاصَّرُ جِدًّا وَتَغَيَّرَتْ فِيهِ هَيْئَتُهُ، وَاضْطَرَبَ عُظَمَاؤُهُ»

هـي يد اللّه التـي كتبت قـراراً ضـدَّ (بَيْلْشَـاصَّرُ) بسـبب خطاياه، فلـم يُرعبْـه اللّه ببـروق أو رعـود بـل بكلمـات مكتوبـة علـى حائـط. ولـو عدنـا إلـى العبـارة التـي تقـول: (فِـي تِلْـكَ السَّـاعَةِ ظَهَـرَتْ أَصَابِـعُ يَـدِ إِنْسَـانٍ وَكَتَبَـتْ بِـإِزَاءِ النِّبْـرَاسِ عَلَـى مُكَلَّسِ حَائِطِ قَصْـرِ الْمَلِكِ) نجد أن (النِّبْرَاس) هـو المصباح الـذي أضـاء الكتابـة و(مُكَلَّس) هـو بيـاض الحائـط. هـذا يعنـي أنَّ الكتابـة ظهـرت في النـور وظهـرت اليـد للجميـع، أراد اللّه أن يـرى الملـك (بَيْلْشَـاصَّرُ) اليـد الخفيَّـة التـي تكتـب علـى الحائـط، لكنَّـه، لـم يهبْـه القـدرة علـى قـراءة مـا هـو مكتـوب. ويسـتمرُّ السـردُ إلـى أن نصـل إلـى ظهـور دانيـال الـذي يقـرأ الكتابـة ويُفسِّـرها. هـذه الكلمـات التـي كُتِبـت علـى الحائـط وظهـرت كسـفر مختـوم تُحيلنـا إلـى الكثيـر مـن الأسـاطير التـي تخبرنـا عـن قـرارات الآلهـة ضـدّ البشـر التـي تُسـجَّل في ألـواح المصيـر أو القدَر. وهـذه القصَّـة، علـى الرَّغـم مِـنْ أنّهـا نـوعٌ مـن يوتوبيـا بعيـدة. إلّا أنّهـا تُشـكِّل انعكاسـاً نموذجيّـاً تحوَّلـت فيـه حكَايَـةٌ توراتيَّـة إلـى تجربـة غرافيتيَّـة. لا نُريـد هنـا أن نفـرض نقطـة عبـور إجباريّـة للتأمُّـل حـول الربـط بين اليوتوبيـا والغرافيتيـا، أو ننطلـق مـن غرافيتيَّـةٍ أُعيـد تأويلهـا في ضـوء إسـهامات علاماتيّـة ورمزيّـة في سـبيل إنجـاح أعـراس السـرد الدينـيّ. إنّ هدفنـا قبـل كلِّ شـيء هـو (تأصيـل) الفعـل الغرافيتـيّ بـدلاً مـن النظـر إليـه بوصفـه فوضـى وتهديـداً للمـدن.

المقتـرح الـذي نُقدِّمـه هنـا، هـو أنّنـا إزاء قصَّـة ذات أغـراض غرافيتيّـة. يُقـدِّم النـصُّ لنـا كلمـات، مثـل (يـد- كتابـة- حائـط) فهـذه الكلمـات المتردَّدة تجـد صعوبـة في وصـف مـا تُريـد أن تُسـمّيه، لأنَّ كلمـة (غرافيتـي) لـم تكـن جاهـزة، ولـم تكـن لـدى كاتـب النـصِّ الدينـيّ كلمـة مـن هـذا النـوع ليقترحهـا، مـن هنـا نقـول: مـع هـذه القصَّـة كان التاريـخ يُثبِّـت إطـاراً ويُمهِّـد لـولادة كلمـة شـديدة الوضـوح اليـوم، ولا يُمكِـن فصلهـا عـن أشـكال حداثتنـا. لكـن، هـذا لا يُشـعرنا بالثقـة في حيـازة المخطوطـة الأولـى للغرافيتيـا، كانـت هنـاك مدوَّنـات أقـدم مـن هـذا المخطـوط. وتُخبرنـا الديانـات الكبـرى عـن نشـاطٍ غرافيتـيٍّ، يمنحنـا حـقَّ القـول - مـن غيـر إصـرار علـى ذلـك - إنّ الغرافيتيـا ضاربـة في القِـدَم، فمنـذ أن جعـل الخالـق الكائنـات الدابّـة والطائـرة تمـرّ قبالـة آدم لتتَّخـذ أسـماء لهـا، رسـمت هـذه الأسـماء - منـذ ذلـك الوقـت - علـى جـدران الذاكـرة الإنسـانيَّة، وهـذا عمـل غرافيتـي بامتيـاز.

لهذا سنتوقَّف قليلاً في المبحث المقبل عند الديانات الإبراهيميّة ونظرتها الاستقباليّة الأولى للكتابات الحائِطيَّة.

### 1.3. الغرافيتيا وإرث الديانات الإبراهيميَّة:- (ثلاث مقاربات للكتابات الحائِطيَّة)

في البداية لا بدَّ من توضيح:- في الدرس الأكاديميّ لا نحتاج إلى عمل المعاول والتوجُّه إلى الحائط، بلَ إلى حمل القلم ونقش البحث العلمي. هذا عذرنا في الاقتراب من حيطان قد تبدو ملغومة بالمتفجِّرات، نحن نتعامل مع المقاربات الدينيّة للكتابات الحائِطيَّة من خلال إرث الديانات الإبراهيميّة (اليهوديّة – المسيحيّة – الإسلام) باعتبارها ممارسات غرافيتيّة ينبغي فحصها بحثاً عن ماضٍ للمدوَّنة الغرافيتيّة وما تحمله من معانٍ، وفوق هذا، ترشدنا هذه المقاربات إلى استمرار العلاقة بين الأدلَّة والتفسير وتضعنا داخل السياق الحاليّ لما بعد الحداثة، وهو ما يخدم الأهداف المنهجيّة لهذه الأطروحة. ومن أجل صواب التأويل والوقوف على ما هو أساسيّ لا بدّ هنا مِن أن نفتح قوسين: إنّ الموعظة التي يُقدِّمها لنا الدرسُ الأكاديميُّ هي باختصار، علينا أن لا نُقدِّس أحجار الحائط بل ندرس مادَّة الحجر.

يكشف لنا طَّقْس الديانة اليهوديّة المتعلِّق بـ (دسَّ أو دفن أو إِخفاء) الرسائل التي تطلب التوبة أو الخلاص أو أيَّ شيءٍ أخرَ بين شقوق الحائط (حائط المبكى بحسب التسمية اليهوديّة أو حائط البراق بحسب التسمية الإسلاميّة) عن فعلٍ في غاية الإشكال يُمكِن تأويله عبر الإحالة إلى تطوُّر الممارسة الغرافيتيّة الأولَى وهي الكتابة على الحائط. لكن، هذا الطَّقْس لا يَرْوي تعطُّشَنا إلى الظفر بإجابة عن التساؤل: كيف يُمكِن تفسير (معتقدات عقائديّة) على أرضيّة ثقافِيَّة معاصرة مثل الغرافيتيا؟ مِن دون أنْ يتَّخِذ هذا التفسير سمةً دينيّة. ولسوف يظلُّ هذا السؤال مطروحاً وينبغي على الغرافيتيا أن تُعطِيَ الجوابَ.

إن المقاربات الثلاث التي يُمكِن تعريفها بأنَّها مقاربة (غرافيتيّة) تستمدّ محورَها من لحظة الخلق الأولى، خلق الإنسان من الصلصال[1]. أي مِن الطين اليابس منذ تلك اللَّحظة والإنسان دائم التصالح مع كلِّ ما يصنع مِن الحجر

1 – القرآن الكريم– (خَلَقَ الإِنْسَانَ مِنْ صَلْصَالٍ كَالْفَخَّارِ)– ( الرحمن– 14)

(الحائط – البيت – المعبد). يقودنا ذلك إلى الحجر الأوَّل وهو(الصخرة) ومثلما تخبرنا أسفارُ التكوين حينما انحسر الغمرُ وظهرت بقعةٌ من اليابسة (كانت الصخرة) وأن اللّه أخرج أوَّلَ خيطٍ من الضوء من تلك الصخرة. بعدها حفر الإنسانُ الأوَّل (خليفة اللّه في الأرض) [1] أوَّلَ حرف من الكتابة على لوح يشبه الصخر وأخرج البشريَّة من الظلمة إلى النور. وعندما جاء أبو الأديان إبراهيم الخليل ليُضحِّيَ بابنه على الصخرة. شكَّلت تلك الصخرة (الحجر العظيم الصلب) التأويل الأوَّل في حائط الأيمان. لتصبح – في ما بعد– هي حائط التوحيد بين الأديان الثلاثة. هذا الحائط هو ما يُمكِن أن نُطلِقَ عليه (إرث إبراهيم) أو (تركة إبراهيم) حيث تشكل الصخرة الرَّحِم الأصلي للالتقاء بين الأديان الثلاث. غير أن الذي يهمنا الآن هو السعي إلى توضيح كيف تعاملت الأديان الإبراهيميّة مع الكتابات الحائطيَّة، مع التنويه إلى أنّنا لا نتشبَّث بالسرديّات الكبرى لهذه الأديان التي تُؤكِّد على أنَّ مَن يسعى إلى حفريّات أثريَّة لن يعثر على دليل أو برهان أو أسانيد لكلامه، لكنَّه، سيجد كلمة اللّه المنقوشة على ألواح الطين تتردَّد أصداؤها في النصوص المقدَّسة وهذا ما نسعى إلى مُقَارَبَتِه من وجهة نظر الغرافيتيا.

1. في خطوةٍ أولى نودُّ الإشارة إلى ألواح الشريعة وهي تلك الوصايا التي كتبها اللّه إلى النبي موسى على لوحين من الحجر نُقشت عليهما وصيَّته وشريعته: «وَقَالَ الرَّبُّ لِمُوسَى: اصْعَدْ إِلَيَّ إِلَى الْجَبَلِ، وَكُنْ هُنَاكَ، فَأُعْطِيَكَ لَوْحَيِ الْحِجَارَةِ وَالشَّرِيعَةِ وَالْوَصِيَّةِ الَّتِي كَتَبْتُهَا لِتَعْلِيمِهِمْ»[2]. «ثُمَّ أَعْطَى مُوسَى عِنْدَ فَرَاغِهِ مِنَ الْكَلاَمِ مَعَهُ فِي جَبَلِ سِينَاءَ لَوْحَيِ الشَّهَادَةِ: لَوْحَيْ حَجَرٍ مَكْتُوبَيْنِ بِإِصْبعِ اللهِ»[3]. ويعود ذكر اللَّوحيْن في الإصحاح الثاني والثلاثين «فَانْصَرَفَ مُوسَى وَنَزَلَ مِنَ الْجَبَلِ وَلَوْحَا الشَّهَادَةِ فِي يَدِهِ: لَوْحَانِ مَكْتُوبَانِ عَلَى جَانِبَيْهِمَا. مِنْ هُنَا وَمِنْ هُنَا كَانَا مَكْتُوبَيْنِ»[4]. واللَّوحان هما صنعة اللّه والكتابة كتابة اللّه منقوشة على اللَّوحين.

1 – فَخَلَقَ اللّهُ الإِنْسَانَ عَلَى صُورَتِهِ. عَلَى صُورَةِ اللهِ خَلَقَهُ. ذَكَرًا وَأُنْثَى خَلَقَهُمْ.» –سفر التكوين 1: 27

2 – الكتاب المقدَّس، العهد القديم، سفر الخروج، الإصحاح 24 :12

3 – سفر الخروج، الإصحاح 31 :18

4 – نفسه، 32: 15

في القرآن الكريم وردت كلمة (الألواح - بالألف الممدودة) ثلاث مرّات، وكلّها خاصَّة بألواح النبي موسى: وأوّل ما نقف عليه في قَوْله تعالى: ﴿وَكَتَبْنَا لَهُ فِي الْأَلْوَاحِ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ مَوْعِظَةً﴾[1]. وَقَوْله: ﴿وَأَلْقَى الْأَلْوَاحَ وَأَخَذَ بِرَأْسِ أَخِيهِ يَجُرُّهُ إِلَيْهِ﴾[2]. وَقَوْله: ﴿وَلَمَّا سَكَتَ عَنْ مُوسَى الْغَضَبُ أَخَذَ الْأَلْوَاحَ﴾[3]. وَقَوْله تعالى فِي أُمِّ الْكِتَاب: ﴿فِي لَوْحٍ مَحْفُوظٍ﴾[4]. أي مكتوب عند الله تعالى فِي لَوْح مَحْفُوظٍ مِنْ الزِّيَادَة فِيهِ، وَالنُّقْصَان مِنْهُ.

2. تقودنا الخطوة الثانية إلى اعتبار أنَّ هذه الألواح المقدَّسة هي شكلٌ من أشكال الكتابات الحائِطيَّة وقد برهن وجودها على حفظ النصوص المقدَّسة ونشرها وكانت بمكانة السجلّات التاريخيّة لتدوين وصايا العقائد في سفر الحياة. التسمية الأخرى لهذه الألواح هي (المُتُون) مثل (مُتُون هرمس) التي تذهب إلى القول: إنّ هرمس أوّل من كتب الصحُف. وهناك ألواح (سان غاكو- Sangakus) اليابانيّة التي تكشف عن الجانب المقدَّس في الرياضيّات، وألواح الطباعة الخشبيّة التي حَفظت النصوص المقدَّسة للبوذيّة وصَانَتهَا مِنَ الضَّيَاعِ وَالتَّلَفِ. مع مفاهيم الصورة التي تفجَّرت في القرن العشرين لم يعد مفهوم الألواح مجرّد نقش للنصوص المقدَّسة أو مجرَّد تعبير عن الوصايا والمواعظ، بل جعلنا نقرأ كلمة (ألواح) في أوجه متغايرة، منَ الألواح الإلكترونيّة التي تحتلُّ اليوم شوارع مدننا وصولاً إلى الألواح الشمسيّة الرقيقة والتي لديها القدرة على تحويل الطاقة الشمسيّة إلى كهرباء منزليّة.

3. أخيراً وفي خطوة ثالثة نُحاول تناولَ التوصيفات المشتركة. فَمِثْلَمَا نجد أنَّ يومَ الجمعة هو اليوم المشترك بين هذه الأديان الثلاثة (..في يوم الجمعة الأخير من أيّام عيد التجديد يتوجَّه الحاخامات نحو الجنوب موقدين ستّ شمعات على الحائط الغربيّ، ويتوجَّه المسيحيّون نحو المشرق (الجمعة الأخيرة) حاملين الصلبان في طريق الجلجلة، وفي الجمعة الأخيرة من شهر رمضان يتوجَّه المسلمون نحو المشرق ويركعون جميعاً كأنَّهم شخص واحد)

---

1 - القرآن الكريم: الأعراف:145

2 - القرآن الكريم: الأعراف: 150

3 - القرآن الكريم: الأعراف:154

4 - القرآن الكريم: البروج: 22

نجد أيضاً، أنَّ حائط البراق أو حائط المبكى مشترك بين الأديان الثلاثة. فهذا الحائط لا يفصل البشر، بل هو الضوء الذي يجمع الأديان التوحيديّة الثلاثة في مكانٍ واحدٍ (الإسلامم - المسيحيّة - اليهوديّة. أي المسجد الأقصى - كنيسة القيامة - حائط المبكى) من أجل تقديم الصلوات إلى الله الواحد الأحد. الحائط هنا هو ليس (الجدار) الذي يفصل بين البشر مثل جدار الفصل العنصريّ الذي شيدته إسرائيل، بل هو الضوء الذي يُنير الروح البشريّة لتلمع في انعكاسه رحمة الله. وهذا ليس غريباً لأنَّ عناصر التوحيد مشتركة في أغلب الأديان.

ما نودُّ قوله إنه مع ألواح الشريعة، وألواح الوصايا، واللَّوح المحفوظ، وألواح القدَر والمصير تلقَّت الغرافيتيا هذا العون الربّاني وتمتَّعت بحقِّ المواطنة الدائم في مملكة العقائد. لكن، منذ برج بابل رفع البشر الجدران للاحتماء خلف (بابليّات) مختلفة من الألسُن والهويّات والعقائد. وهذا ما سنتطرَّق إليه بشكلٍ موجزٍ في ثلاث مقاربات:-

## 1.3.1. المقاربة اليهوديَّة:

تختزل المقاربة اليهوديّة [1] للحائط ما تُقدِّمه إسرائيل اليوم من ممارسة عنصريَّة. فهذه الدولة المغرمة بحائط المبكى أقامت الحواجز الخرسانيّة على ارتفاع ثلاثين متراً، وكأنَّ العقيدة تُحاكي هذه العطايا السرِّيَّة بوصفها ظاهرة ذات تعقيد لانهائي. القراءة اليهوديَّة غير متصالحة مع الحائط، وسيكون هذا الحائط هو الفاصل أو الحاجز بين العقيدة وبين الآخر المختلف. من هنا يخوض اليهوديُّ صراعَه مع حقيقة الأرض، وبالتالي صراعه مع الحيطان الموجودة في داخله (الأنانيّة - الاستحواذ- الشعور بالملكيّة على حساب حقوق الآخرين) أو صراعه مع الحيطان الخارجة عنه (لحماية اليهودي والدفاع عنه ضدَّ أشكال العدوان المحتمَلة- جدار الفصل العنصري- القبَّة الحديديّة...)، هكذا تُقدِّس اليهوديَّة فكرة الحائط وتُعارض جوهره. يترك الحائط أثره في العقول، وتسعى اليهوديَّة إلى الهيمنة على الحائط، لهذا تظلُّ الفكرة اليهوديّة حبيسة القطيعة والتمزُّق ويُصبِح الحائطُ حاجزاً بين البشر. إنّه يبرز كمحظورٍ

1 - يتوجَّه النقد هنا إلى يهوديَّة أصوليَّة ومشوَّهة، وليس إلى اليهوديَّة كديانة

محفوف بالمخاطر، لا أحدَ يتجاسر على لمسه تماماً مثل النار تحرق اليد التي تمتدّ إليها. من هنا الحرص على إقصاء كل كتابة على الحائط المقدَّس، وما البكاء على ضياع الأسرار إلّا بكاء على ضياع الكتابة الحائِطيَّة الأولى (يؤمن حاخامات اليهود أنّه كان يحتوي على لوحَي الوصايا العشر التي أعطاها اللّه لموسى). وحين (يدسّ) اليهودي رسائل التوبة في حائط المبكى لا يُريد أن يعرف الآخر موضع المخبَأ ولا يطَّلع أحد على الكلمات المكتوبة. إنَّ كشف ما مكتوب كافٍ لطرد البركة الإلهيّة، وعلى المؤمن أن يظهر إزاءَ الحائط في درجةٍ من الهزال وضآلة الوجود. لا بدّ، إذا، من جدران عازلة تفصل تماماً بين اليهوديّ والآخر المختلف. وهكذا يظهر المقدَّس بصورة الجدار الذي يعزل الإنسان عن سائر البشر وتظهر اليهوديّة هي العقيدة التي تُشيِّد الجدران وتُضفي عليها طابعَ القداسة.

يخبرنا سفر حزقيال عن (الحائط) الذي أقامه قادة الشعب المرائين ليستر خطاياهم:- «ثُمَّ جَاءَ بِي إِلَى بَابِ الدَّارِ، فَنَظَرْتُ وَإِذَا ثَقْبٌ فِي الْحَائِطِ. ثُمَّ قَالَ لِي: «يَا ابْنَ آدَمَ، انْقُبْ فِي الْحَائِطِ». فَنَقَبْتُ فِي الْحَائِطِ، فَإِذَا بَابٌ. وَقَالَ لِي: «ادْخُلْ وَانْظُرِ الرَّجَاسَاتِ الشِّرِّيرَةَ الَّتِي هُمْ عَامِلُوهَا هُنَا». فَدَخَلْتُ وَنَظَرْتُ وَإِذَا كُلُّ شَكْلِ دَبَّابَاتٍ وَحَيَوَانٍ نَجِسٍ، وَكُلُّ أَصْنَامِ بَيْتِ إِسْرَائِيلَ، مَرْسُومَةٌ عَلَى الْحَائِطِ عَلَى دَائِرِهِ»[1]. لكنَّ، اللّه يطلب من حزقيال توسيع هذا الثقب، لأنَّ المرائي مهما حاول أن يستر خطيئته، فالثقب سوف يظهرها [2]. من جهةٍ أخرى، يعود أصل مفهوم (جدار الفصل-wall of separation) لرسالة بعث بها توماس جيفرسون الرئيس الأميركيّ آنذاك عام 1802 إلى (جمعيّة دانبري المعمدانيّة) سلّط فيها الضوء على الاستعارة التي استخدمها في السابق (روجر ويليامز- الذي أشار إلى جدار الفصل بين حديقة الكنيسة وبريّة العالم) وهذا ما يُمكِن أن نُطلِقَ عليه (استعارة جيفرسون المضلِّلة). حيث اقترح جيفرسون تشريعاً يقضي بِالفصل التامِّ بين الدين والدولة والذي أطلق عليه لفظ (الحائط)[3].

1 - العهد القديم سفر حزقيال: الآيات 7-12

2 - اشارة إلى الثقب الذي رسمه الفنان الغرافيتي (بانكسي) على جدار الفصل العنصري

3 - كريستوفر هيتشنز، توماس جيفرسون وإعلان استقلال أميركا، ترجمة: رشا سعد زكي، ط1، 2008، الناشر: كلمات عربيّة للترجمة والنشر،مصر،ص45

حائـط الفصـل هـذا، تجسَّـد بشـكلٍ واقعـيٍّ في (جـدار الفصـل العنصـريّ- فلسـطين المحتلَّـة) حيث تقـومُ دولـة إسـرائيل بإنشـاء جـدار فاصـل كبيـر لدرجـة أنّ البشـر لـم يتمكّنـوا مـن التطلُّـع إلـى السـماء. أو رؤيـة الأيّـام الجيِّـدة علـى الأرض ويتـمُّ عزلهـم مـن خلال إعادة بنـاء الجـدران وحبسـهم بهـا. هـو مـا لا يقبـل اليهـوديّ أن يطرحـه علـى بسـاط البحـث، وأيضـاً، مـا ينكـره ويرفـض رؤيتـه ويخونـه. مـا ينعكس في الواقـع حتّـى علـى اليهـوديِّ نفسـه حيـث لا تسـمح السـلطات الدينيّـة للنسـاء بارتـداء شـالات الصـلاة أو القـراءة بصـوتٍ عـالٍ مـن لفائـف التـوراة في سـاحة حائـط المبكـى [1]. وهكـذا تصبـح المعتقـدات عنصريّـة وذكوريّـة تُشـيِّد الجـدران العاليـة التـي تمنـع الجنـس البشـري مـن التقـدُّم والعيـش بسـلام. لكنَّنـا نـرى جيِّـداً منابـع القلـق، فالـكلام عـن الحائـط هـو بشـكلٍ مـا كلام عـن العقائـد وتجلِّياتهـا، بيـد أنّ الميـزة الأكثـر غرابـة هـي بإيجـاز تصييـر الحائـط (فرجـة)[2]. يدفعنـا الحائـط إلـى قسـوة الجـوار، إلـى الثبـات، إلـى الأنيـس (بمعنـاه السـلبي)، إلـى فائـض في المعنـى يصـل إلـى حـد دكتاتوريّـة طوباويّـة بـكلِّ معنـى الكلمـة.

### 1.3.2. المقاربة المسيحيَّة:

تدين الرسـالة الإنجيليّـة مفهـوم الحائـط، لقـد جـاءت المقاربـة المسـيحيّة لتخـرج الأسـرار مـن حائـط الدّيـن اليهـوديّ وتُعيـد البنـاء انطلاقـاً مـن نقطـة ارتـكاز وهـي (كنيسـة القيامـة - المشـيَّدة فـوق صخـرة الجلجلـة موضـع صلـب السـيِّد المسـيح) حيـث تشـترط التضحيـة وحـسّ الزهـد والتقشّـف لتخـرج السـرّ (جسـد السـيِّد المسيح) مـن حائـط القبـر. المسـيح هـو الصخـرة، هـو الحائـط الـذي تمَّـت إزاحتـه وفُتِـحَ القبـر، لحظـة فيـض النـور (المـوت والقيامـة - مغـادرة الأرض والعـودة - الصعـود والمجـيء الثانـي للسـيِّد المسـيح) كلُّهـا تُؤكِّـد أنّ الحائـط غيـر موجـود، والوجـود الحقيقـيّ هـو للـروح، لكـنَّ هـذه الـروح غيـر قابلـة للكتابـة الحائِطيَّـة أو لا يُمكِـن الكتابـة علـى ألواحهـا غيـر المَرئِيَّـة، لأنّنـا لا نكتـب إلّا علـى سـطح، ومـن هنـا، تأتـي أهميَّـة الغرافيتيـا، واسـتعمال تقنيّاتهـا الكتابيّـة ومـا تتركـه مـن مؤثِّـرات في

1 - تمّ تحـدّي هـذه الممارسـة، مـن قِبَـل «نسـاء الحائـط» وهـي مجموعـة نسـويّة تُناضِـل مـن أجـل المسـاواة في الحقـوق الدينيّـة بين الرجـال والنسـاء

2 - هـذا مـا تفعلـه الشـركات السـياحيّة مـع حائـط البـراق (المبكـى)، ليـس مـن خلال تنظيـم السـفرات فحسـب، بـل أيضـاً، مـن خلال الصـور.

حوائِطِ الأرواح، معها أصبح الحائطُ الذي يحمل صورة السيِّد المسيح نموذجاً للتناغم العادل والجميل والطيِّب. من جهةٍ أخرى، أصبح الحائط مجرَّداً من الأذيَّة، يتمتَّع بجاذبيّة سحريّة ويُشكِّل طاقةً خفيّة على الخشوع والأيمان وعلى الراغب استمالة هذه الطاقة واستخدامها بوَرَع لأنَّ الذخيرة المقدَّسة حاضرة بالكامل في كلِّ حجر من حجارة بيت القربان. الحائط هنا هو نوع من (القدس السماويّة) حاولت المقاربة المسيحيّة تحرير الحائط من قيود الزمان والمكان. رفضت الطابع المحدود للحائط، لذلك هي مقاربة غير محليَّة (على العكس من المجال المغلق لليهوديّة). مقاربة تجعل من الحائط ملكاً للبشريَّة كلِّها. وعليه هي أقرب إلى الطموح الكونيّ، الكامن في التعدُّد والأتِّساع.

في (إنجيل مرقس) يقول السيِّد المسيح وهو يتحدَّث إلى الفريسيين والكتبة الذين وقفوا أمامه في ذلك اليوم «ويل، للفريسيين في جميع أنحاء الأناجيل»[1]. فهو لا يُريدُ أنْ تُصبح التعاليم جداراً أو مصدراً للعبوديَّة «حَسَنًا! رَفَضْتُمْ وَصِيَّةَ اللّٰهِ لِتَحْفَظُوا تَقْلِيدَكُمْ!»[2]. كان هؤلاء الفريسيّون يقفون كعائق، حائط، بين الرب وإرادته تجاه البشر. وبين يسوع المسيح وبين الناس الذين أتوا لإنقاذهم.

### 1.3.3. المقاربة الإسلاميّة

إمّا الإسلام فقد أنطلق من مفهوم الحائط (حائط البراق - يُؤمِن المسلمون أنَّ النبي محمَّد صلّى اللّه عليه وسلم ربط البراق إليه في ليلة الإسراء والمعراج) إلى فكرة كونيّة أعمَّ وأشمل حيث تلتقي النبوءة بالمعراج، الأرض بالسماء. تُقدِّم المقاربةُ الإسلاميَّة دلالاتها الخاصَّة في تأويل الحائط فهي تستخدم الحائط بمعنى (الفضاء) أكثر من استخدامها له بمعنى (المكان) لهذا يُصبِح الأفق الذي ترسمه هو أفق السفر، والفضاء الذي تُقدِّمه هو فضاء المسافر، لكن، علينا التميُّز بين الفضاء الهندسيّ والفضاء الأنثروبولوجيّ الذي تشكِّله أو ترسم صورته المقاربة الدينيّة التي تحيلنا إلى قصَّة رفيعة الشأن (سواء كانت يهوديَّة - مسيحيَّة - إسلاميّة) فكلُّ عقيدة تسرد قصَّتها الخاصّة. إنّ الحائط هنا هو نوع من معمار العلامة. العلامة التي تجمع التاريخ والعمران والعقائد

1 - الكتاب المقدَّس، العهد الجديد، إنجيل مرقس:8

2 - مرقس:9

بعضها إلى بعض. حسبنا الإشارة إلى ما تنطوي عليه العمارة الإسلاميّة من طابع روحيٍّ في تشييد (القبَّة الدائريَّة) فوق (الصخرة المشرفة)[1]. فهذه القبَّة هي أقرب شيء إلى الحائط الأزرق (السماء) حائط اللامحدود. إمّا الكلمات اللامعة على الجدار فهي صلوات المؤمنين التي تقول: عانق الحائط، ضَعْ الشِّفَاهَ عَلَى خَدِّ الكلمة.

تحيط القبَّةَ أربعةُ حيطان، وهي فكرة (البيت – المربَّع) لقد انطلق الإسلامُ من خلفيَّة هذا التناغم الرباعي لهذا جاء بيت الله في مكَّة المكرَّمة على شكل (المربَّع– المكعَّب) الجدران الأربعة كتعبير عن الجهات الأربع المطابقة لجدران السماء والشكل المكعَّب كنموذج مصغَّر لنسيج الكون. حتى عندما أقرَّت العقائد بأنّ الأرض مستديرةٌ ظلّ الشكلُ المربَّع تعبيراً عن محاكاة أرضيَّة لشكل السماء. ولطالما تمَّ تأويل العقيدة كمجالٍ لسكن الإنسان، المؤمِنُ يسكن إلى نفسه، ليكتشف السرَّ الإلهي ويتماهى معه، يختبئ داخل جدران النفس ليمتثل إلى تأويل التأويل وهي صورة لا يُمكِن تصوُّرها إلا كطقس مركَّب ومعجون بـ (الأُخْرَوِيَّة)[2]. لهذا جاء شكل الإنسان يُشبِه السماء والأرض رأسه المستدير يُشبه قبَّة السماء وقدماه المربَّعتان تُشبِهان البيتَ المشيَّد على الأرض.

نتكلَّم عن السماء كسقف، لكن، هل كان هذا التشبيه وارداً قبل بناء السقوف؟ لعلَّ السماء هي التي أوحت بفكرة بناء السقف كحماية وغطاء ومأوى. قبل أن يظهر التعبير الرمزيّ للسماء كنصف كرة ومن ثمَّ يتطوَّر إلى شكل القبَّة المعماريَّة كتأويلٍ دينيٍّ أو روحِيٍّ أو معماريّ. ما يهمُّنا هنا، هو موضوعة (الحائط– السقف والكتابة عليه) ألا تستدعي النظرة إلى سقوف (المساجد– الكنائس– والمعابد الدينيّة الأخرى) نظام التماثل بين هذه السقوف وبين أجرام السماء كتعبيرٍ عن سقف اللامنتهى.

أَلَمْ يكنْ برج بابل المشيَّد للوصول إلى عنان السماء تعبيراً رمزيّاً عن ميتافيزيقيّة الحائط (Mystical Symbolism) أَلَمْ تُدهن الكثير من الحيطان باللَّون الأزرق كتعبير عن السماء؟ أليس السجّاد المعلَّق على الجدران هو محاكاة لفعل غرافيتي شبيه بالرسم على الحيطان؟ ولعلّ القبر الفرعوني هو من أقدم التجسيدات للغرافيتيا في أكثر أشكالها قبولاً، غالباً ما تُرسَم على

1 – قُبَّة الصَّخرة: قُبَّة مثمَّنة الشَّكل، بناها عبد الملك بن مروان فوق الصَّخرة المقدّسة في الحرم القدسيّ الشريف.

2 – إشارة إلى المذهب الذي يهتمّ بنهايات الأشياء كالبعث والموت والقدَر وغيرها.

جدران القبر صُوَر الطعام والنبيذ وبعض الملذّات الدنيويّة وهذا ليس مجرّد زينة، بل يتعلَّق بمفهوم ديمومة الحياة بعد الموت.

لا نريد الدخول في تلك الحقول التي تمسّ (تاريخ الأديان) ونحن نتجوَّل في حقلٍ تعود ملكيّته إلى (تاريخ الفنّ). ما يسترعي انتباهنا هنا ونُؤكِّد عليه هو:- إنّ تجربة الحائط كمكان هي تجربة السفر (الإسراء والمعراج) هي تجربة قراءة العقيدة كذات وكآخر وما بين الحائط ومقاربة الأديان هو ما بين السماء والأرض من حوار واتصال ورسائل. منذ عبادة الشمس في مصر الفرعونيّة حيث تمّ رسم صورة الشمس على حيطان المعابد إلى الكتابات الدينيّة على حيطان المعابد والكنائس والجوامع في الأديان الإبراهيميّة. ومنذ أنّ ساد الاعتقاد بأنّ السماء هي سقفٌ مرفوع، والسقف هو حائط مقلوب. تكرَّر هذا الحائط بأضلاع أربعة متساوية ليُشكِّل البيت والسياج والمأوى والجدار الأيقوني الذي يعمل عمل التعويذة في حراسة الاستقرار.

حضور المكان هنا هو تلميح لحضور اللامكان. إنّه فضاء المسافر الذي يعايش العقائد الدينيّة ويُشيِّد أوابد الصروح. وقد طرأ تطوُّرٌ كبيرٌ على الحيطان منذ أن دخلت الكتابات الحائطِيَّة باعتبارها صحائف منشِّطة لهذه الحيطان. ومنذ أن دخل الخطّ كعنصرٍ زخرفيٍّ في العمارة، وأصبحت الآيات وسور القرآن الكريم تُزيِّن واجهات الكثيرٍ من المباني. خرجت الكلمة من الأطلال محمَّلةً بالمعاني وكأنّها تذوب في الفضاء. وأصبح الحيِّز الذي يحتلّه الحائط هو حيِّز المعنى المُسجَّل والمُرَمَّز إنّه المكان الذي يندرج في مفهوم (المسارات) لهذا يُستخدَم للإشارة إلى امتداد، إلى معابر، إلى ارتحال دائم، مسافة بين الأرض والسماء. ولو حاولنا وصفه بلغة حديثة، نقول: هو المكان الذي ننطلق منه إلى غزو الفضاء بكلمات وظيفتها دينيّة وليس علميّة. والفضاء هنا، يَبْنِي وَيُعَمِّرُ بالكلمات، بالتبادل التلميحي للإسرار لهذا تُحدِّده الطقوس، ومكانه الهويَّة والذاكرة.

الحائط يُذكِّرنا بالبناء، ويُذكِّر أيضاً بمرحلة جداريّات الحضارة الإنسانيّة حين تمّ بناء الأفكار أو تشييد الأبنية الفكريّة التي أراد الإنسان من خلالها تشييد منزل الحضارة والذي يُذكِّرنا بدوره بـ (البيت) المكان الأوَّل للعبادة. علاقة العقائد بالعمران هي علاقة شأنها شأن الوجود، انبثقنا منه ويُلاحقنا كظلِّنا. المجموعة التي تؤمن بعقيدة ما تحتاج إلى جدران تحيط بها وتجمعها،

إنّ العقائد التي لا تجد جدراناً تجمعها هي مجموعات «نموّ داخليّ» وهنا تحضر أيضاً كجدار. عندما أصبحت العقائد منتشرة على مستوى العالم وتجاوزت حدود مناطق المنشأ الأوَّل، بدأت ببناء الأسوار كصُروح معماريّة. العقائد تحمي ذاتها خلف جدران الإيمان. لهذا أصبح المعبد آيةً في العمارة وفضاءً مَمْلوءً بالخشوع. وعندما كان البشر يسكنون الخيام وجدت بعض الأوتاد التي لها طابع سحريّ أو عقائديّ. وحين نتحدّث عن النفس البشريّة فإنّنا نتحدّث عن الجدار الذي يفصل عوالمنا الداخليّة عن شكلنا الخارجيّ (الإيواء الذاتي هو اللُّجوء إلى معمار الداخل). لا يُمكِن أن تكون هناك عقائد بلا صُرُوح معماريّة ذاهبة إلى السماء كتعبير عن هذه العقائد: (كنيس – كنيسة – جامع ...) حتّى لو كانت هذه الصُرُوح على شكل خيام أو كثبان رمليّة فهي تخلق لهذه المجموعة صرحاً تُدركه الحواس وتكفل استقراره في مكان ما. فالبشر يجتمعون بسبب العقائد والعمران، ويُمكِن تعريف الإنسان بأنّه الكائن الذي لا يعيش وحيداً. فكرة التجاور هي التي أنتجت المجتمعات، من كهوف الصيّادين إلى عتبات ما بعد الحداثة فإنّ شكل الحياة – بالنسبة إلى الإنسان– هو المكان والصُرُوح المعماريّة هي التعبير النموذجي عن الدلالات الهندسيّة لحركة الأفلاك والمعابد هي تأويل لهيكل العالم.

الحائط هنا يشتغل كمرجعيّة أو كإعادة خلف الأسطورة الدينيّة، صحيح، إنّ الحائط هو نفسه ويقع في عين المكان، لكنّه، حقيقة تتجلّى في الطقوس، فهو يختلف – من ناحية المفهوم– بحسب الطقس الذي يفرضه أتباعه والشعائريّة التي تزيد من شساعته وأبعاده بالصيغ الخصوصيّة لطقسيّة فريدة. تدعونا هذه المعاينة قبل كلِّ شيء إلى الإشارة إلى مفهوم التمثُّلات، وهذه التمثُّلات تتفرَّع إلى فرعين

**أوَّلاً:** تُمثِّل الحائط | اللاحائط.

(الحائط: اليهوديّة حائط المبكى – الإسلام حائط البراق).

(اللاحائط: المسيحيّة القدس السماويّة).

**ثانياً:** تُمثِّل المكان| اللامكان.

يجب الإشارة إلى أنّنا نستخدم المكان هنا بمعناه (العقائديّ- الهُويّاتي) أي أنّ أفراد عقيدة معيَّنة يُمكِن أن يجدوا فيه علامة على استيطان أو إشارة إلى عقيدة تاريخيّة. أمّا اللامكان فهو ينطلق من رمزيّة مفادها أنّه نوع من مسلك إلى السماء حيث (يوجد) ذلك التجاور الجغرافي بين الأرض والسماء، وهذا ما يجد أكمل تعبير عنه في (الإسراء والمعراج). وها نحن نعود من جديد إلى صميم الموضوع (شجرة الأنساب الرمزيّة). الحائط هنا كمفهوم يمحو علامة المكان، هو استجابة لنداءات اللامكان، جوّال في تجربة البُعد، مسافر على ساحل المفاهيم، طواف رفيع فوق كوزموبوليتانيّة مفتوحة للجميع، هو عكس المغلق، إذ يتميَّز بعلاقات نسب ومصاهرة مع جميع الأعراق، مرّة أخرى، منطق الأنساب يفرض تأويله. إنّ الحائط هنا هو مكان متجسّد في قوَّته الإستحضاريّة، في رمزيّته وهُويَّته وفي سلالة النسب التي تخلع على المقدَّس تلك الهالة المضيئة.

تتميَّز هذه المقاربة الثلاثيّة على أنّها قراءة تجعل التفكير في الحائط ثريّاً، إفراط في التأويل والصور. مقاربة تفهم الحائط بكونه رمزاً إلى نقطة مركزيّة، شبكة من الاستقبالات الواسعة التي تُشكِّلها العقائد الثلاث. إنّها تعبير عن تعدُّديّة العوالم، عن «خطوط» أو «خيوط» لتوطين الشعائر. لكن، هناك مقاربة معكوسة، تقول: - لقد استحوذت العقائد على الرموز (ومنها الآثار العمرانيّة) وهذا منبع القلق، لأنّه يستحوذ على مجالنا، على أفكارنا، وعلى حياتنا. العبادات المتمركزة حول «الحائط» تتأقلم مع شعائر الهدف منها الاحتماء. وما يصحّ على الحيطان، يصحّ أيضاً، من باب المجاز على «المتاريس» فليس بالضرورة أن يُعبِّر الحائط عن تناغم مجاليّ من ناحية العمران. أحياناً، يُعبِّر عن معنى الوجود كما حدث مع المتاريس التي نصبت في الشوارع أثناء كومونة باريس عام 1871، صحيح، أنّها شكّلت معماريّة قبيحة وربّما تميل إلى الهشاشة، لكنّها، عبَّرت عن تدخُّل يستطيع إدامة فعل المقاومة.

نتعامل هنا مع حائطين على الأقل (الحائط - المكان) في مدينة القدس وهو الإرث المشترك بين الأديان السماويّة الثلاثة و(حائط) أوسع حيث تُمارَس الطقوس والأساطير والتعقيدات الإثنيّة والعقائديّة والسياسِيَّة. تُلمِّح التسمية التي تُطلَق على الحائط إلى صفاته:- اليهوديّة — (حائط المبكى — للبكاء

والتضرُّع والصلاة). المسيحيّة ( كنيسة القيامة - إزاحة الحائط وقيامة المسيح). الإسلام (حائط البراق - مسار الانطلاق إلى الفضاء). وتفرد المعاجم العربيّة معانٍ أخرى لمفهوم الحائط والكتابات الحائطيَّة مثل: - مَجَلَّة حائطيّة وصحف حائطيّة أو للحيطان آذان: لا يُمكِن كتمان السرّ إذا باح به شخص لآخر. ولا يُمكِن أن تغيب عن بالنا المعاني المتعدِّدة للحجر، وعلاقته بنشأة الغرافيتيا، مثل: - (العِلْمُ في الصِّغَرِ كالنَّقْشِ على الحَجَرِ) لأَنَّ ما نُقِشَ على الحَجَرِ يَبْقَى ثابتاً لا يُمْحَى (هذا يصلح تعريفاً للفنّ الغرافيتي). وحجر رشيد[1]. و(الحجر الأسود) الحجر الذي وضعه رسول الله صلى الله عليه وسلم بيديه الشريفتين في الركن الشرقيّ الأقرب إلى باب الكعبة. البيت المشيَّد من أربع حيطان.

أخيراً، نقول: منذ أن شكّل الحدثُ الذي قدَّم فيه النبي إبراهيم ابنه كقربان على الصخرة ونحن نعيش هذه الوفرة في تأويل الحائط التي لا يُمكِن طمسها. اليوم وعلى الرَّغم مِنْ التكنولوجيا التي تغزو حياتنا، لم نتخلّى عن زيارة الحائط، نذهب كلّ لحَظة إلى زيارة الحائط الالكتروني، شاشة الهاتف المحمول الذي لا يُفارقنا لعلّنا نُدرك أنّ الحيطان الحقيقيّة هي تلك الأحجار الجاثمة في دواخلنا.

## 1.4. الغرافيتيا وكهف أفلاطون[2]

تعدّ حكاية الكهف الواردة في الفصل السابع من جمهوريّة أفلاطون من أشهر الحكايات الرمزيّة، وتهدف الفكرة الجوهريّة عند (أفلاطون) إلى أنّنا لا نرى الموجودات الحقيقيّة بل نرى انعكاسها أو ظلالها الخادعة المعكوسة على الحائط. فهذه الحكاية المليئة بتعدُّد رموزها وتأويلاتها الغنيّة تدعونا على الدوام إلى تعدُّد زوايا النظر. ومن هذه الزوايا هو ما نُحاول مناقشته في هذا المبحث، فهل يُمكِن لنا قراءة (أمثولة الكهف) من زاوية الغرافيتيا؟ إذ كانت فلسفة أفلاطون قد فتحت مجالات متعدِّدة أمام المعرفة الإنسانيّة، فهي يُمكِن أن تفتح تصوُّراً جديداً في اختبار الغرافيتيا؟

1 - لوح من البازلت يحمل نقوشًا بالهيروغليفيَّة المصريَّة، واليونانيَّة وكتابات ديموطيّة (ذو علاقة بالخطّ المصريّ القديم) استُعمل في الحياة اليوميَّة، اكتشف عام 1799 بالقرب من بلدة رشيد

2 - لدوافع تتعلَّق بموضوع هذه لدراسة يقتصر تناولنا (لكهف أفلاطون) على صورة الظلال المعكوسة على الحائط فقط من وجهة نظر الغرافيتيا.

لنُحاول أن نُطبِّق عناصر هذه الحكاية على الفنّ الغرافيتي.

يكتب افلاطون على لسان (سقراط) وهو يخاطب (كلوكون) أحد أتباعه: - «اُنظر: كائنات بشريَّة أُسكنت في كهف تحت الأرض له ممرّ طويل مفتوح باتِّجاه النور وباتِّساع داخليَّة الكهف. لقد وُجدوا هنا منذ طفولتهم، وقُيِّدت سيقانهم وأعناقهم، ولا يُمكِنهم أن يتحرَّكوا أو يروا إلّا ما هو أمامهم فقط لأنّ السلاسل منعتهم من إدارة رؤوسهم. هناك فوقهم وخلفهم نارٌ متأجِّجة من مسافة، وهناك بين النار والسجناء طريق مرتفع، ولسوف ترى، إذا نظرت، حائطاً منخفضاً على طول الطريق، كالشريط المنخليّ الذي يضعه أمامهم لاعبو الدمى المتحرِّكة الذين يعرضون الدمى فوقة»[1]. فهذا التصوير يُشبه مشهداً سينمائيّاً مرسوماً بحذاقة ويُمكِن اعتباره شكلاً من أشكال الفنّ المعاصر، فإنّ الظلال المعكوسة على الحائط هي أشكال تعبيريّة تُجسِّد حقائقنا (سواء تعلّق الأمر بواقعنا اليوم أو التذكير بالماضي أو الإشارة إلى كوابيس المستقبل) وبخاصّة، حينما يصبح الحائط هو الدرع ضدّ ما حدث ويحدث لنا، ... لقد أصبحت للجدران سلطة قويّة في قدرتها على التأثير في الناس من خلال ظلالها المعكوسة (حتّى وإنّ ظهرت غير واضحة) فإنّ هذه الظلال تفرض الحقائق التي تُريدها. إنّها السلطة التي تملك الامتياز في تأويل الحقيقة، وعلى المتلقّي أن يفهم أنَّ هذه الظلال تُقدِّم نسخة واحدة من الحقيقة، لهذا ظهرت المقاومة بالفنّ ومنها الفنّ الغرافيتي الذي يدعونا إلى التحرُّر من القيود والنظر باتِّجاه النور، يُذكِّرنا بعدم السماح للظلال بأن تُحدِّد نوع الحقيقة، وإنّ هذه الظلال هي ليست المصدر الوحيد لرسم الحقائق. يدعونا أفلاطون إلى مواجهة الحقيقة حتّى لا نظلّ في الظلام سجناء كهوف الواقع المظلم. لكن، هل ثمّة كهوف في العصر الحديث؟ هل تُشبِه صورة الإنسان المعاصر صورة الكائن الأوَّل المرسومة على جدران الكهوف؟ من هذا الفهم يُمكِننا أرفاق هذه الاستعارة التامّة ونسج خيوط القرابة المتوازية وتقريب الشقّ بين أمثولة الكهف والغرافيتيا. إذ يُمكِن القول إنّ الظلال المعكوسة على الجدران هي الابتكارات البدائيّة الأولى لأغلب أشكال الفنّ الحديثة وأنّ الترسيمة التطويريّة المبسَّطة للرسم أو الكتابة على الحيطان تحتلّ مركز الصدارة في ولادة الغرافيتيا (على

---

1 - أفلاطون، المحاورات الكاملة، الكتاب السابع، نقلها إلى العربيّة: شوقي داود تمراز، الناشر: الأهليّة للنشر والتوزيع، بيروت 1994، ص319

الرَّغم مِنَ أنّ هذه الولادة كانت ولا تزال مفعمة بالحيويّة ومليئة بالتعقيد) وحتّى لا نترك فراغات كثيرة نعود إلى القول: إنّ قدرة أفلاطون على الملاحظة الدقيقة وعلى إعادة رسم الخطوط العريضة نجدها في بقيّة الحكاية، يقول سقراط: وهل ترى، رجالاً مارّين على طول الحائط يحملون كلَّ أنواع الأوعية والتماثيل وأشكال الحيوانات المصنوعة من الخشب والحجر والمواد المتنوِّعة التي تظهر فوق الحائط؟ وبينما هم يحملون أعباءَهم، فإنّ بعضهم، كما تتوقَّع يتكلّم والآخر يلتزم الصمت.

**كلوكون:** إنّك أريتني صورة غريبة، وإنّهم لسجناء غريبون.

**سقراط:** إنّهم سجناء مثلنا، هل تعتقد في المقام الأوَّل أنَّهم رأوا أيّ شيء عن أنفسهم، أو رأى واحدهم الآخر، ما عدا الظلال التي ترميها النار على الجهة المقابلة لحائط الكهف؟

**كلوكون:** كيف يُمكن فعل ذلك؟ إذا لم يُسمح لهم خلال حياتهم كلِّها أن يُحرَّكوا رؤوسهم؟»[1].

هذه القطعة واحدة من أكثر المقاطع إثارة للإعجاب في «جمهوريّة» أفلاطون، عندما يُقارن سقراط البشر، بسكّان كهف تحت الأرض. إنّهم يعيشون كسجناء مقيَّدين بالسلاسل ولا يستطيعون رؤية أيّ شيء باستثناء الظلال المُنْعَكَسَة التي تلقيها على الحائط شخصيّات تمرّ أمام نار مشتعلة فوقهم. الحقيقة، بالنسبة إليهم، تتشكّل فقط مِن هذه الأوهام. عندما يهرب أحدهم إلى العالم العلوي، يظهر نوره بشكل خافت في نهاية النفق، ليُواجِهَ واقعاً ملموساً، يجد صعوبة في التكيُّف مع الظلام وعند عودته يسخر منه زملاؤه. ويُضيف سقراط مشدِّداً: «ألا تعتقدون أنَّهم سيقتلون من حاول إطلاق سراحهم، إذا تمكّنوا من وضع أيديهم عليه؟»[2] .على الرَّغمِ مِنَ الفوارق غير الطفيفة بين كهف أفلاطون والغرافيتيا، إلّا أنّنا نسعى إلى هذا التجاور أو التقارب إلى حدٍّ بعيدٍ (بحسب تأويلنا) بينهما، نقول: إنّ التداخل بين التاريخ والفنّ هو ما يُثير اهتمامنا هنا، لهذا نضع بعض الخلاصات الأساسيّة لتأطير الأفكار الرئيسة لهذه المقاربة، ألا وهي

1 - المصدر نفسه، ص319

2 - نفسه ص320

**الأوَّل:** نحن نُعالج الظلال المُنْعَكَسَة على الحيطان بوصفها كناية عن فعل غرافيتي، لقد أحدثت الغرافيتيا رؤية جديدة في العلاقة مع الحائط، فأصبحنا لا نراه كجدارٍ فقط، بل من خلال ما يكشفه وما يعلن عنه، وما تصنعه الكتابة فيه. بهذا المعنى فأنّها قد صيَّرت الظلال ظاهرة نصيَّة. تُقدّم وتُبرّز مفهوم «التجاور» واستعادة الأصل بوصفه تأسيساً.

**الثاني:** أراد (أفلاطون) أن يشرح عن طريق الكهف مفهوم الواقع، فمنذ أن بدأ الإنسان يخربش على جدران الكهوف وصولاً إلى لحظة اكتشاف الرسوم في مغاوِر مثل (لاسكو، ألتاميرا، نيّو) وغيرها من الكهوف التي تضمّ نقوشاً من العصر الحجريّ، ونحن نعيش في عصور تتكوّن من ظلال الحقائق، ماذا عن جدران الكهوف الجديدة؟ ماذا عن الجدران الإلكترونيّة التي تُحاصِرنا، ماذا عن هذا العالم الافتراضي الذي يغزو واقعنا في غياب أيِّ حقيقة، ماذا عن الظلال الجديدة المرسومة على حيطان كهوف حياتنا المعاصرة. الظلال تميل إلى أن تبقى ظلالاً ولا تريد أن تصبح حقيقة، لأنّنا نُصادف الجدران ونختبر آثارها في كلّ الأوقات من حياتنا، لهذا بدأت تزداد انعكاسات ظلالها، وبدأنا نشعر أنّنا مقيَّدون إلى سلاسلها. أصبحت حياتنا مغلّفة بظلال من الغموض والإبهام، من شاشات الكومبيوتر (الكهوف المحمولة في حقائبنا) إلى الهواتف الذكيّة (الكهوف المحمولة في جيوبنا) وكلّ ما حدث هو استبدال جدار الكهف بجدار كهف آخر، من جدار تنعكس عليه الظلال (الحائط العتيق) إلى جدار كهف يعكس الصُّوَر (شاشة الهاتف المحمول أو الكومبيوتر). إذ كان أفلاطون قد أعطى موعظة عن الحقيقة والمُثُل والعدالة من خلال أمثولة الكهف كاستعارة رئيسة، فمن يُعطينا الموعظة عن الكهف المعاصر الذي يُمثِّل الاستلاب واغتيال الحياة، من يُقدِّم لنا الأمثولة عن حياة الإنسان المعاصر التي لم تتطوَّر إلا بمقدار تبدُّل صورة الكهف؟

**الثالث:** مع الغرافيتيا خرج مفهوم الفنّ من (الكهف – صالة العرض) أو من (المتحف – مقبرة اللَّوحات وتحنيط الرسم) إلى الفضاء العام.

**الرابع:** الغرافيتيا حركة حرَّرت السجين من اليقينيّات الثابتة التي تُفرض على الكائن. والشخص الذي يُطلَق سراحه من الكهف ويذهب إلى الأعلى ويُشاهِد الحقيقة، فإنّه (بحسب وجهة نظرنا التي تتعلّق بالطابع السِلاليَّ

وليس التاريخيّ) كناية عن الغرافيتي الذي عرف الحقيقة ويُريد أن يخبر الجميع، لهذا يكتبها على الحائط ليطَّلِع عليها الكلّ، لكن، مجتمع الكهف الذي لا يعرف غير وهم الظلال يُريد قتله، لأنه يخبر عن حقيقة مغايرة، يقابل مجتمع الكهف هذا (السلطة المهيمنة) التي تفرض الحقيقة التي تريدها هي، وتريد للمجتمعات أن لا تعرف شيئاً غير الظلال، أو الصور التي ترسمها هي فقط. فإذا كان الكهف يعني الهبوط بوصفه داخلاً، فإنّ الغرافيتيا تعني الصعود إلى الأعلى بوصفه خارجاً. طوّرت الغرافيتيا إرث الصعود من خلال صياغته بتعابير دنيويّة وزمنيّة واضحة.

**الخامس:** هذا الاسقاط هو اسقاط صُوَر. القوانين التي تفرضها السلطات المهيمنة هي الحقيقة المقيَّدة بالسلاسل. و(قانوني |غير قانوني) هو تلك الظلال القاتمة المرسومة على الحائط الذي يسكننا. لم يعد (المُغَرفِت) خاضعاً للحياة التي تفرضها جدران القوانين، لقد تحرَّر من انعكاس الظلال وذهب إلى خيارات جديدة، إلى الحرية في قوّتها الخارقة، الأمر الذي يدفع إلى إظهار متانة الكائن، لهذا يدرك الغرافيتي أكثر من غيره الخطر الذي يتعرّض له، ولهذا، أيضاً يبتكر- دائماً- وسائل جديدة للأمان. هذا كلّه يُمثِّل تجسيداً لمعنى الأطروحة التي بموجبها تُشكِّل الغرافيتيا فرصة الخروج من الكهف.

**السادس:** يُركِّز خطاب السلطة المهيمنة على الرقابة والكبت وعلى حظر كتابة أو قراءة الكتابات الحائِطيَّة. والحريّة الحقيقة هي خارج (الكهف - القوانين التي تفرضها السلطات) تحرير الإنسان هو فعل غرافيتي بامتياز. وحدها الحرية تُحرِّرنا من القيود. وعلى من يُريد أن يقول كلمته، أن يكتبها واضحة وليس مثل ظلال مرتعشة على حائط مَهّدوم.

**السابع:** كهف أفلاطون هو جدار غرافيتي يجعل من الأيقونة الغرافيتيّة المُنْعَكَسَة على هذا الجدار أشبه بصرخة من الرفض ضدّ السلطات المهيمنة كلِّها. إذا كان الفنّان الغرافيتي هو سجين الظلّ أو الهامش أو الأحياء البعيدة أو الكهف، فالسلطة المهيمنة لا تُريد حضور هذه الحقيقة لهذا تُسارع إلى محوها وإعادتها إلى الكهف. أيضا، ما يُطلِق عليه أفلاطون صفة (الإله) أو نقطة التعالي، هو تعبير آخر عن السلطات المهيمنة في تراتبيّتها وسماتها الاسْتِلابية ومنظورها الشمولي.

**الثامن:** مثلما يُقدِّم كهف أفلاطون ما يُشبِه خيال الظلّ من خلال الظلال المُنْعَكَسَة على الجدار والسجناء الذين يُحدِّقون بهذه الظلال ويعتقدون أنّها موضوعات حقيقيّة. يزدهر الفنّ الغرافيتي في الظلّ، فكل ما يُقدِّمه الغرافيتي هو انعكَاس لأحداث الواقع. حتّى النّار التي تُلقي بظلالها على الحائط يُمكِن أن تكون كناية عن القضايا التي تُلقي بانعكاساتها على حائط واقعنا المعاصر. في تطابق المفهوم نعود إلى الظلال المُنْعَكَسَة كما نعود إلى مسرح خيال الظلّ.

**التاسع:** الغرافيتيا قادرة على تحويل الظلال المُنْعَكَسَة على الحائط إلى حقائق مرئيّة. حَوَّلَت الظلال من أوهام (غير المرئي) إلى الحضور كحقيقة. وهذا ما نجد صورته في اكتشاف السينما. جاءت السينما لتُجسِّد حياة الظلال، تُقرِّب صورة الظلّ من صورة الإنسان، ترصد حركات الظلال، تتجسّس عليها وتُصوِّر انعكاسها. جمعت الضوء وعكسته لتُصوِّر حقيقة الحياة.

**العاشر:** السينوغرافيا المرسومة على جدار الكهف هي علامات غرافيتيّة، إنّها التحوُّل من الفضاء الحقيقي إلى الفضاء التخيُّليّ والعكس صحيح. قدَّمت الغرافيتيا الحجج الصوريّة الصرف ضدّ كلِّ ما هو زائف، ضدّ السلطة التي تفرض علينا قبول الصيرورة، ضدّ الأوهام وانعكاساتها التهديميّة التي تُهدِّدنا، ضدّ إفراغ القيم العليا من قيمتها. جسّدت خبرة الواقع في خبرة الصور ووضعت الحقيقة تحت أنظار الجميع، رفعت الشعلة عالياً لتُضيء الكهف. عبر مَسَارات يُمكِن وصفها أيضاً، بـ (ثنائيّة الضدّ)، (النور ضدّ الظلام)، (الضوء ضدّ الظل)، (الخير ضدّ الشر)، (المعرفة ضدّ الجهل) إلى آخر مَسارٍ يحمل الجوهر الإنساني الحقيقي ويُريد إضاءة ليل العالم.

**الحادي عشر:** لا يُمكِن لحياة معطوبة أن تُطيل المكوث بجوار حياة سليمة مِن دون أن تُسبِّب لها العدوى. إنّها خدعة الواقع، خدعة تطبيق القانون التي تخدعنا حيث تفقد الحقيقة معناها، لقد أمسى العالم الحقيقي مجرّد ظلال، وعلينا أن نُخرِج الحقيقة من الكهوف، من هذا الحائط الذي سيظلّ داخل الكهف بانتظار مِن يهدمه. فالحقيقة حين تفقد ألوانها، لن يطول الوقت حتى تصبح سَوداء تماماً، حقيقة سَوداء على جدار أَسْوَد.

**الثاني عشر:** ستظلّ الظلمة في داخلنا، سنظلّ مثل موتى مقيَّدين إلى سلاسل في الجدار، سنظلّ لا نرى الحقيقة بل انعكاسها. طالما بَقِيَت السلطات المهيمنة تملك الامتياز في تأويل الحقيقة.

**الثالث عشر:** نحن سكّان كهوف الحضارة، هل لدينا متَّسع من الوقت للتفكير في المستقبل؟ هل سيكون الكهف هو الملاذ الأخير؟ هل علينا أن ندفن الكلمات في جوفنا (كهف الداخل)؟ ومن غير الفنّ (سواء كان رسماً أم شعراً) قادراً على رسم صورة الإنسان وحقيقته العارية؟

تلك هي أسئلة الغرافيتيا.

هكذا، يتحدّد الدرس الفلسفي المستعاد من هذه الأمثولة في المفهوم المعرفيّ وهو أنّنا نرى العالم بشكلٍ مظلم مثل الصُّوَر الملقاة على جدار الكهف، ومن واجبنا أن نأتيَ لتمييز العالَم الحقيقي بمزيد من الوضوح. لكنّ الدرس الثاني للأمثولة مهمٌّ جدّاً وأساسيّ أيضاً، ويقود إلى الغرافيتيا وبخاصّة عندما يرتبط بالجدار. هل يُمكِن المصالحة بين أفلاطون والمدن غير الفاضلة؟

بعد قرون من كهف أفلاطون يأتي الروائي والصحافي والكاتب المسرحي البرتغالي (جوزيه ساراماغو- جائزة نوبل 1998) ليعرض حكاية الكهف التاريخيّة من وجهة نظر مختلفة. يُطلق على الرواية اسم (الكهف- The Cave)[1]، ولكنّها تدور حول (المركز- The Center) لأنّ مركز التسوّق هو النسخة الحديثة من كهف أفلاطون) «قريباً جدّاً، يُفتتح للجمهور كهف أفلاطون، وسيلة جذب حصريّة، وحيدة في العالم، اِشترِ تذكرة دخولك»[2]. لقد أصبح كهف أفلاطون هنا مجرّد معرض جديد آخر في مركز التصنيع.على الرَّغم مِنّ أنّ الكهف يقوم بدورٍ ثانويٍّ في نهاية الرِّواية فقط. وعلى الرَّغم مِن أنّ مَأزق سكّان الكهوف قد يبدو بعيداً عن مأزقنا، لكنّنا في الواقع مثلَهم تماماً. هذا هو الجوهر الاستعاريّ لرواية الكهف التي تدعونا إلى قراءة الرسالة المناهضة للتكنولوجيا والمناهضة للدولة المهيمنة والتي يراها المؤلِّف شريرة، لكنّها، بالتأكيد ليست مخيفة أو مهدّدة مثل الحالة التي رأيناها في روايات (فرانز كافكا) أو (جورج أورويل) وعدد كبير من كتاب (الرواية الكابوسية). وجهة نظر ساراماغو – دقيقة جدّاً لكنّها تتسلّل ببطء إلى الأعلى لتكشف لنا عن عالم يحتضر، من خلال هذا المجتمع الحديث والمصطنع الذي يريد السيطرة على كلِّ شيء تقريباً داخل العالم «الطبيعي». تسرد الرواية طريقتين مختلفتين للتواجد في

---

1 – ساراماغو، جوزيه – رواية (الكهف)، ترجمة صالح علماني، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب، 2009،

2 – المصدر نفسه ص463

العالم، أو طريقتين مختلفتين لمعرفة العالم. وتكشف أيضاً عن كلّ ثآليل العالم التقليدي (الفقر- التدهور- قلّة وسائل الراحة - الأَخْطَار- الشكوك في العالم الخارجي) وبخاصّةٍ إذا كان المرء يعيش في الطبقة السفلى (الكهف). ومع ذلك، يوضح ساراماغو العقم وفقدان الحريّة الشخصيّة، وسيطرة المركز ومراقبته. في الوقت نفسه، هناك مقاومة عميقة لعالم يحتضر، وهناك تشبُّث بالعالم الخارجي على الرَّغم مِنْ عواصفه ورياحه، حرارته وبرودته. في النهاية يأتي الجميع إلى مكان الأَعمال الفخاريّة القديمة وينطلقون لإيجاد مكان للهروب بعيداً عن هذا الشكل الغريب من التحديث. لا نعرف إلى أين؟ ربّما إلى الرفض النهائيّ، ربّما، إلى أرض لا يسكنها سوى قلّة مختارة. وهي صورة رائعة للمحنة التي تُواجهها الإنسانيّة في هذه الأوقات. لقد فقدت الإنسانيّة مبادئها وتنوَّعت قوى القمع وأصبحت الانقسامات الطبقيّة أكثر وضوحاً من أيّ وقت مضى في حياتنا، والمجتمع الذي يتمتّع بقدر كبير من الانفتاح والفرديّة يتمّ دفعه إلى الأنظمة الثيوقراطيّة للأخلاق المحافظة وتدمير الفرديّة. ربّما كان الانتصار الحالم لـ (سيبريانو - بطل الرواية) ومجموعته [1]، هو الانطلاق نحو غروب الشمس الذي يُمثّل الأمل بالمعنى الدلالي للكلمة. أو هو تعبير عن طوباويّة جامحة ومخالفة للحقائق. ومع ذلك، كان يُمثّل خروجاً من الكهف. تمّ إثراء الرواية بموضوع ثانٍ هو النظرة الرائعة على مشكلات التواصل البشريّ والخضوع إلى عالم التماثل الناشئ، العالم الذي يبتعد عن الطبيعة، ويُدمّر البيئة بشكلٍ طوعيٍّ في السعي وراء السهولة والراحة، عالم من القيود على الفرديّة. صحيح، أنّها رواية لا تكشف عن حقيقة الحلم الذي يُعاند حركيّة التاريخ (مثل حقيقة الثقافات الهامشيّة المقابل الموضوعي لحقيقة الثقافات الغالبة) لكنّها، رواية مفعمة بالأمل وملهمة وتدعونا إلى مواجهة هذه القضايا في ضوء النهار الواضح، وليس في كهوف مراكز العالم.

نيّة ساراماغو الساخرة في «الكهف» واضحة منذ البداية. هدفه ليس مجرّد الهدف الواضح في إدانة الرأسماليّة العالميّة لتشكيل المجتمعات إلى وحدات ديموغرافيّة متجانسة ومرنة محرومة من أيّ سلطة مهمّة لاختيار أو تعديل المصائر الفرديّة. بل هدفه أبعد من ذلك، يذهب إلى فضح رغبتنا في التواطؤ

1 - تتكوّن المجموعة من خمسة أشخاص، نجمع الكلب معهم باعتباره رمزاً مهمّاً للعالم الطبيعي.

مـع هـذا الاسـتبداد الاختزالـيّ، لأنّ وجودنـا في هـذا العالـم يعتمـد علـى قبـول المغريـات التـي تسـعى الشـركات الاسـتهلاكيّة لتوفيرهـا. فهـذه الوفـرة السـطحيّة والتنـوُّع الـذي يتربَّـص بنـا بقسـوة شـديدة هـو شـكل آخـر مـن أشـكال الاسـتبداد. اسـتبداد غيـر متسـامح مـع الفشـل أو المعارضـة أو حتّـى فـكّ الارتبـاط بأهدافـه المسـلِّية. هـو يفـرض إملاءاتـه علينـا في أسـواق هـذا العالـم المتقلِّـب.

لقـراءة الروايـة مـن وجهـة نظـر الغرافيتيـا، نُلمّـح في التأويـل الـذي نُجريـه هنـا، إلـى أنّ روايـة الكهـف تُسـلِّط الضـوء (شـأنها شـأن الغرافيتيـا) علـى مخاطـر (الكليشـيهات) وتُحذِّرنـا مـن البحـث عـن الأمـان علـى أرضيّـة مشـتركة مـن الأوهـام الميتافيزيقيّـة عـن الوقائـع التـي تُحـاوِل السـلطات المهيمنـة الترويـج لهـا مـن خـلال المخيـال الجمعـي - إغـراق الجميـع بمسـارٍ موحَّـد مـن الذاكـرة الجماعيَّـة - أو محـاكاة التدخُّـلات السـرديّة الدنيويّـة في حِقبـة سـابقة. وغالبـاً مـا يعتبـر صـراع الفـرد ضـدّ البيروقراطيّـة وعـدم الكشـف عـن هويّتـه أحـد الموضوعـات المهمّـة في الفـنّ الغرافيتـي. وتقابـل صـورة (المُغَرفِـت) بصـورة (الهاكـر) لسـنا هنـا، بصـدد هـذه المقارنـة. لأنّ الإنسـانيّة تُؤكِّـد انتصارهـا علـى الجشـع والبلطجـة والأكاذيـب والسـلطات والثقافـات الشـموليّة.

في ختـام الكهـف يعتـرف سـاراماغو بـ (تشـابهنا) مـع «السـجناء الغربـاء» في الكهـف، لكنّـه، مثـل الغرافيتـي لا يُعـرِّض القـارئ إلـى الخـداع (الشـكل الأفلاطونـي للخـداع) بـل يوضـح لنـا في لحظـة رؤيويّـة خاصّـة كيـف نتحـرَّر.

في مقاربـة أخـرى لا بـدّ مـن الإشـارة إلـى الدراسـة اللامعـة التـي تُقدِّمهـا سـوزان سـونتاج بعنـوان (في كهف أفلاطـون)[1] عـن التصويـر الفوتوغـرافي ومقاربـة الكهـف حيـث تعكـس ظلال العالـم الخارجـي أجـزاءً مـن الحقيقـة. اليـوم، الصُّـوَر الفوتوغرافيّـة هـي أيضـاً أجـزاء مـن الحقيقـة، فهـي تُظهـر جـزءاً فقـط مـن الـكلّ وهـي مجـرَّد تصويـر لشـخصٍ واحـدٍ أو مـن تصويـر مصـوِّرٍ واحـد. تُعـرَض علينـا مئـات الصُّـوَر كلّ يـوم حيـثُ لا نعـرفُ الأشـخاص الموجوديـن فيهـا أو النوايـا مـن ورائهـم، لكنّنـا نخلـق فكـرة عـن الواقـع الكامـن وراءهـا مـن خـلال صـورة واحـدة. وتفسـير الصـورة علـى أنّهـا انعـكاس للواقـع، هـو أيضـاً، تلاعـبٌ بصـورةِ الحقيقـة، حيـن نـدَّعـي أنّنـا نلتقـط الواقـع ونُقـدِّم الصـورة علـى أنَّهـا الحقيقـة الكاملـة. لكنَّـا،

---

1 - سـونتاغ، سـوزان، (حـول الفوتوغـراف)، ترجمـة: عبّـاس المفرجـي، دار المدى، بغـداد 2013،ط1، في كهف أفلاطـون، ص9

ننسى أنّه حتّى الصورة هي تفسير لما يراه أو يشعر به شخص آخر. تقول سونتاغ «الفوتوغرافيّون ليسوا استثناءً نوعيّاً عن الصلة الغامضة المعروفة بين الفنّ والحقيقة، حتى عندما يهتمّ الفوتوغرافيّون بعكس صورة الواقع، فإنّهم يظلّون أسيري القواعد الضمنيّة للذوق والضمير»[1]. يقول سقراط: «إنّهم يُشبهوننا»[2]. ثم يأتي (ساراماغو) ليقول: «إنّنا نحن»[3]. ويكتب الباحث: «إنّنا نُشبههم»[4]. وتُؤكّد سوزان سونتاغ إنّ الفوتوغراف «يُعلّمنا شفرة بصريّة جديدة»[5] ونحن نقول: إنَّ الغرافيتيا تُعلّمنا شفرة بصريَّة جديدة وتُوسِّع من مفاهيم الرؤية عندنا. وإذا كانت «الصورة الفوتوغرافيّة تمدّنا بالبراهين»[6] بحسب تعبير سونتاغ أيضاً، فإنّ الغرافيتيا تمدّنا بصُوَر عن طبيعة المجتمع، هي امتحان لصورة الديمقراطيّة المُعرَّضة للمحو، إنّها تمدّنا بالحضور الرمزيّ للمعارضة غير الظاهرة. فالسلطة المهيمنة المصابة برُهاب (الممنوع) تعيش في إعادة الاستحواذ على معنى الحقيقة. وتُذكّرنا سونتاغ أنّ الشاعر الفرنسي (ستيفان مالارميه – Stéphane Mallarmé) قال: «إنّ كلّ شيء يوجد كي ينتهي في كتاب. اليوم نقول، كلّ شيء يوجد لينتهي في صورة فوتوغرافيّة»[7]. لكنّنا نقول: كلّ شيء ينتهي في جدار، سواء كان حائطاً من حجر، أم كان جداراً ألكترونيّاً بشاشة رَقيقة تُظْهِرُ مَا تَحْتَهَا. ونذهب مع الافتراض الذي يضعه سقراط: «فلنفرض أنّنا أطلقنا سراح واحد من هؤلاء السجناء»[8] ونفترض أيضاً، أنّ السلطات المهيمنة أطلقت الحريّة للفنّانين الغرافيتين لأن يرسموا أعمالهم في كلّ مكان. عندئذ سنرى الحقائق كما هي ولا نرى ظلالها. وربما يُساعدنا هذا على مغادرة الكهف.

في كهف (أفلاطون) كان إحساس السجناء بالواقع يتجسَّد من خلال عالم الظلّ المنعكس على الحائط. في كهف (جوزيه ساراماغو) يكمن الواقع تحت

1 – المصدر نفسه ص13

2 – إشارة إلى قول سقراط «إنّهم سجناء مثلنا». المحاورات الكاملة، أفلاطون، مصدر سابق، ص319

3 – ساراماغو– رواية الكهف، مصدر سابق ص454

4 – تَحْوِير لجواب سقراط، إنّهم يُشبهوننا.

5 – سونتاغ، حول الفوتوغراف، مصدر سابق ص9

6 – المصدر نفسه ص12

7 – المصدر نفسه ص34

8 – المحاورات الكاملة، أفلاطون، مصدر سابق ص320

ركام من التجربة الافتراضيّة: لم يعد بإمكاننا حتى معرفة حالة الطقس بشكل صحيح. إنّ حضارتنا الإنسانيّة لم تكن أبداً قريبة من العيش في الكهف كما هي الآن. في كهف (سوزان سونتاغ) لم نعد نعيش ببساطة من خلال الصُّوَر، بل نحن نعيش من خلال صُوَر لا وجود لها في الواقع. هذا ما تُقدِّمه لنا حكمة الكهف، إنّ دور الفنّ ليس مجرّد مراقبة الظلال العابرة. هذا هو درس الغرافيتيا الذي نُريد أن نتعلَّمه. لنكون قادرين على رؤية الحقائق بشكلها الحقيقيّ وليس من خلال صُوَرٍ تعكسها الظلال.

## اِسْتِطْرَاد ثانَوِيّ (1)

وَددنا في النماذج الثلاثة السابقة الاستئناس بنماذج من الذاكرة الإنسانيّة في إطار كونيّة الحقائق المعرفيّة وتقديم هذه المقاربات التأويليّة. نتوقَّف الآن عند الثقافة العربيّة وما توصَّلت إليه الجهود في معالجة مفاهيم الغرافيتيا لتطبيق المقاربة على متون عربيّة. وهي محاولة للمراجعة والتحقيق. انطلاقاً ممّا أُنجِز من نتاجات تستجيب لتصوُّرات البحث وتُشكِّل في الوقت نفسه، إعادة بناءِ المفاهيم السابقة بأنساق تُناسِب الطموح المعرفي الراهن. وذلك حتى نقف على التعالقات الحاصلة بين الأنساق وبُناها العميقة.

ما يتعين علينا قوله بخصوص هذا الاسْتِطْراد مستقى أساساً من بحثنا عن (شجرة الأنساب الغرافيتيّة) فهذا العمل يُمَثِّل نوعاً من التنقيب الآثاريّ عن جذر السلالة المدفون أو المغيب في الشعريّة العربيّة .فإنّ الأسئلة التي تشغلنا في هذا المبحث هي

**أوّلاً:** هل هناك أيُّ إمكانيّة لرسم شجرة إنساب رمزيّة للغرافيتيا (في الشعر العربي)؟

**ثانياً:** وما طبيعة جذور وأغصان وأوراق وثمار مثل هذه الشجرة؟

**ثالثاً:** وهل تستطيع (هذه الشجرة) أن ترقى إلى مرتبة الفنّ الغرافيتي كما نفهمه اليوم؟

هذا ما نُحاول تسليط الضوء عليه. ولا ننسى في الوقت نفسه، ونحن نتتبَّع جذور شجرة الأنساب بعض بذور المعرفة التي نرميها في أراض مجاورة على أمل أن تُزهِر في مشاريع أخرى. نكتفي بهذا القدر كي نطرح سؤالاً أخيراً: –

لماذا أهملت الشعريّة العربيّة هذا التراث الغرافيتي، أو كما تقول عبارة (وولتر بنجامين – Wolter Benjamin) الشهيرة (وهي عبارة نقتبسها من إدوارد سعيد) «ذلك أنَّ كلَّ صورة من الماضي لا يعترف بها الحاضر على أنَّها واحدة من اهتماماته الخاصّة إنّما تُهدّد بأن تختفي على نحوٍ لا رجعة فيه»[1].

وما سنفعله في الصفحات التالية هو محاولة عرض ثلاث قراءات لمتون تتعلَّق بالكتابات الحائِطيَّة تنتمي إلى التراث الشعريّ العربيّ.

## 1.5: قوّة الغرافيتيا (يزيد بن مفرّغ الحميري 69هـ - 689 م)

يُمكِن لنا أن نمتدح الشاعر (يزيد بن مفرَّغ الحِميري) بوصفه مؤسِّساً للقصيدة الغرافيتيّة في الشعر العربي. فهو الشاعر المعارض للسلطة الأمويّة الذي أعلن استياءه من استحقاقات زياد بن أبيه وكان يكتب أشعاره على الحيطان وينتقلُ هارباً. لقد حوَّل شعره إلى هدف سياسي، ولو أردنا وصف قصائده المكتوبة على الحيطان بكلمات معاصرة نقول عنها هي أشبه بمقالات أو افتتاحيّات أو خطب أو عبارات صاخبة. هو شاعر لا يُهمَس بكلماته بل يُجهَر بها، ويُمكِن القول كان لوحده يُشكِّل كتيبة كاملة من المقاومين للحكم الأموي. لكن، لا تتعلّق أهميّة هذا الشاعر في معارضة السلطة فقط، بل تتعدّى إلى ما يُمكِن أن تفعله القصائد باللُّغة وإعادة إحيائها وتنشيطها، وبالتالي جذبنا إلى شكل مختلف من الاهتمام والوعي في تلقّي الشعر، ففي مواجهة القمع السياسي، يُمكِن للشعر أن يتحدّث بشكلٍ مباشر أو غير مباشر– وإذا لزم الأمر فمن خلال الاستعارة – عن حقائق قد لا ترغب السلطة في سماعها. نجد هذا في قصص الشعراء الذين كانوا معارضين سياسيّاً ودفعوا ثمن آرائهم بتعذيبهم جسديّاً. وفي كَثيرٍ من الأَوْقاتِ يكون الثمن هو حياتهم. وحين نقول: إنّ الشعر يُواجه السلطة، فإنّ ما نعنيه حقّاً هو الإشارة إلى إساءة استخدام السلطة. لقد استخدم الشعراء، أصواتهم للتحدُّث ضدّ الظلم. لكن، يظلّ قول الحقيقة للسلطة يُشكِّل تعبيراً حاسماً للشاعر في مواجهة الخطاب السياسي للتعتيم أو التلاعب الذي تُمارسه السلطات.

---

1 – سعيد، إدوارد، (فرويد وغير الأوروبيين)، ترجمة: ثائر ديب، فاضل جتكر، دار الآداب، بيروت ط1، 2004، ص92

يُمكِـن لنـا أن نجـادل في أنّ تجربـة الشـاعر (يزيـد بـن مفـرّغ الحِميَـرِيّ) هـي تجربـة غرافيتيّـة بمعنـى الكلمـة، وسـوف نوضـح ذلـك مـن خلال:

1. سرد محطّات معيَّنة من سيرته الحياتيّة التي تُفصِح عن ممارسات غرافيتيّة.

2. تقديم اقتباسات من بعض نصوصه الشعريّة المكتوبة على الحيطان.

وسـوف تسـاعدنا سـيرته الحياتيّـة وقصائـده علـى رسـم صورتـه كشـاعر غرافيتـي. وهـذا يسـتدعي سـؤالاً جديداً:- لماذا لـم يتوقَّـف الشـعر العربيّ كثيـراً عنـد هـذه التجربـة، يتأمّلهـا ويسـعى إلـى تطويرهـا...؟ صحيـح، إنّنـا نتعامـل مـع ظاهـرة مـن الماضـي قـد تتطابق أو تبتعـد بهـذا المدى أو ذاك مـع الغرافيتيا، لكنّنـا، نُحـاول ترميـم الإطـار مـن أجـل رسـم صـورة غرافيتيّـة لهـذا الشـاعر ومنحهـا مشـروعيّة الحضـور. نُؤكِّد، في الوقت نفسـه، لسـنا معنـيين هنـا بتقديم اسـتعراضٍ كاملٍ لشـعر هـذا الشـاعر أو تحليـل شـعره، بقـدر مـا نـودّ تقديمـه كنمـوذج للشـاعر الغرافيتـي وتقديـم ريادتـه في هـذا الميـدان. يكشـف موقفـه المضـادّ للسـلطة كثـرة هجائـه لآل زيـاد (عُبَيْـد اللّه وعَبَّـاد وأبيهمـا زيـاد بـن أبيـه). هجـا ابـنُ مفـرّغ (زيـاد بـن أبيـه) والـي البصـرة مـن قِبَـل معاويـة، قـال:

أَلا أَبْلِـغْ مُعاويَـةَ بْـنَ حَـرْب ... مُغَلْغلـةً مِـنَ الرَّجُـلِ اليَمانـي
أَتَغْضَـبُ أَنْ يُقـالَ أَبـوكَ عَـفٌّ ... وَتَرْضـى أَن يُقـالَ أَبـوكَ زانِ
فأَشْـهَدُ أَنَّ رِحْمَـك مِـنْ زيـاد ... كَرِحْـم الفيـلِ مـن وَلَـد الأَتـانِ
وأَشْـهَدُ أَنَّهـا وَلَـدَتْ زِيـاداً ... وصَخْـرُ مِـنْ سُـمَيَّةَ غيـرُ دانِ[1]

ولنـا أن نتخيَّـل جنـون آل زيـاد عنـد مشـاهدة هـذه الأشـعار مكتوبـة بالجـصّ علـى الحيطـان، يتناشـدها النـاس في كلّ مكان وتسـير بهـا الرُّكبـان. ويخبرنـا (أبـو الفـرج الأصفهانـي) في كتـاب الأغانـي عـن هـذا الشـاعر بالقـول: وكان «... يكتـب كُلَّ مـا هجـاه بـه علـى حيطـان الخانـات، وأمَـرَ عُبَيْـدُ اللّه المـوكَّلين بـه أن يأخـذوه يَمحـو مـا كتبـه علـى الحيطـان بأظافيـره، وأمرهـم ألّا يتركـوه يُصلّـي إلّا إلـى قِبْلَـة النصـارى إلـى المشـرق، فكانـوا إذا دخلـوا بعـض الخانـات التـي نزلهـا فـرأوا فيهـا شـيئاً ممّـا كتبـه مـن الهجـاء، أخـذوه بـأن يمحـوه بأظافـره، فـكان يفعـل ذلـك ويَحكّـه حتّـى ذهبـت أظافـره، فـكان يمحـوه بعظـامِ أصابعـه ودمـه»[1]. هـذه قصَّـة تُصـوِّر

1 – الأغاني – المصدر نفسه، ج 18، ص269

صراع إرادة الإنسان من أجل الكتابة أو المقاومة بالكتابة. خصوصاً عندما تكون الكتابة مُكلِفة للغاية والثمن هو حياة الشاعر نفسه، ولو تسنّى للأصفهاني كتابة هذه القصّة للسينما (وهذا افتراض غير أكاديمي) لكتبها بطريقة تقترب من فيلم (الرّيشات–Quills)[1] وهو عمل خيالي مستلهم من حياة وأعمال الروائي الفرنسي ماركيز دي ساد السجين في مصحّة للمرضى العقليّين طوال السنوات العشرة الأخيرة من حياته. وكيف تمّ منعه من الكتابة ومصادرة أوراقه وريشات الكتابة والحبر من قِبَل الطبيب الذي يُمثِّل السلطة المهيمنة. لهذا يلجأ إلى الكتابة بالنبيذ على مُلاَءَة السّرير والكتابة بالدم على الملابس، وعندما يتمّ حرمانه من كلّ شيء ويحبس في زنزانة فارغة ويقطع لسانه حتى لا ينطق بالكلام، يُزيِّن جدران زنزانته بقصَّة أخيرة وذلك باستخدام (الْغَائِط) كحبر.

هذا التضادّ الأشدّ جسارة، وهذا الميراث في مناهضة السلطة هو مأثرة تتجدَّد بلا انقطاع لأجل الحصول على الدلالة الأخلاقيّة وعدم الخضوع للسلطة المهيمنة. هذا الشاعر الذي استثمر استراتيجيّة المكان وكانت عبارة عن حيطان الخانات لكثرة طرّاقها وتنوُّع بلدانهم ممّا يُوفِّر قراءة هذا الشعر من قِبَل أكبر عدد ممكن من الناس بالإضافة إلى تنوُّع هويّاتهم وبلدانهم، وهذا يضمن تداول شعره وانتشاره فهو يكتب ويهرب من دون معرفة اسمه أو القبض عليه. ويُمكِن أن تكون هذه التجربة هي أوَّل تجربة في الشعر الغرافيتي (شعر الجداريّات والمعارضة) في تراثنا الشعري.

واستمرّ الشاعر يزيد بن مفرّغ في هجاء جريءٍ لابنَي زياد (عُبَيْد اللّه وعَبَّاد) ولأبيهما

فأشْهَدُ أنَّ أُمّكَ لم تُباشِرْ ... أبا سفيانَ واضعةَ القِناعِ
ولكِنْ كانَ أَمْرٌ فيهِ لَبْسٌ ... على وَجَلٍ شَديدٍ وَارْتِياعِ [2]

وكتب أيضاً في آل زياد:

1 – فيلم أميركيّ– بريطانيّ–ألماني صدر عام 2000، من إخراج فيليب كوفمان ومقتبس من إحدى مسرحيّات دوغ رايت. الفيلم مستلهم من حياة وأعمال الروائي الفرنسي ماركيز دي ساد. نجوم الفيلم هم: جيوفري راش بدور دي ساد، خواكين فينيكس بدور آبي دي كولميي، مايكل كين بدور روير–كولارد، وكيت وينسليت–

2 – الأغاني: ج 18،ص271

فأقْسِمُ ما زيادُ من قُرَيشٍ | وَلا كانَتْ سُميّةُ من تَميم
ولكن نَسْلُ عبْدٍ مِنْ بَغيٍّ | عريقِ الأصلِ في النّسبِ اللّئيمِ [1]

وكتب يهجو عَبَّاد بن زياد:

أَعَبّادُ ما للُّؤم عنكَ مُحَوَّلٌ | ولا لكَ أُمٌّ في قُرَيْش ولا أَبُ [2]

لكن من هو يزيد بنَ مفرّغ الحِميَري [3]، وهل يُمكن تصنيفه كأوَّلِ شاعر غرافيتي في الشعر العربيّ. من هو هذا الشاعر الذي كرَّس نفسه لمجابهة كلِّ أشكال السلطة وبرهن على قوَّة الغرافيتيا في تحدّي السلطات في شعرنا العربي؟

جاءت المحاولة الأولى لجمع شعر يزيد بن مفرّغ الحِميَري من قِبَل المستشرق الفرنسي (شارل بيلّا – Charles Pellat) الجزائريّ الولادة والمغربيّ النشأة والمهاجر إلى باريس والذي يُطلق عليه اسم «عاشق الجاحظ» أو «صاحب الجاحظ»[4]. ونشرت المجموعة عن المطبعة الكاثوليكيّة في بيروت سنة 1957. جمع فيها بيلّا شعر ابن مفرّغ وقدَّم له بكلمة عن حياة الشاعر وفنّه. ويذكر الدكتور عبد القدوس أبو صالح أنّها نشرت بعنوان: e poete ibn mufarrig et son ceuvre. [5]

وجاءت المحاولة الثانية من قِبَل الدكتور داود سلوم الذي جمع وقدّم شعر يزيد بن مفرَّغ الحِميري[6]. وكتب في مقدِّمته «... إنّ الشرارة الأولى التي أثارت هجاء يزيد للآل زياد غير واضحة كلّ الوضوح، ولكن، يُمكِن استنتاجها من شعر الهجاء نفسه، فإنّ العيوب التي جهر بها علناً في قصائده بشتمهم حيث كان عليه إلّا يترك منزعاً للقوس هي نفسها كما يبدو كانت السبب في اثارة العداوة حين كان يهمس بها الشاعر همساً» [7]. والسؤال الذي لا تُعطينا كتب التاريخ

1 – الأغاني: ج17،ص67

2 – الأغاني: ج17،ص–59

3 – هو يزيد بن ربيعة بن مُفرّغ، ولُقِّب جدُّه مفرغاً لأنّه راهن على سقاء لبن أن يشربه كلّه فشربه كله حتى فرّغه، فلقب مُفرَّغاً، ويُكنى أبا عثمان، وهو من حِمّير» الأغاني، ج18، ص254. ويُعتبَر كتاب الأغاني هو المصدر الأول لشعر ابن مفرّغ، إذ يدور فيه معظم شعره.

4 – بيلّا، شارل، (تاريخ اللّغة والآداب العربيّة)، تعريب: رفيق ابن ونّاس وصالح حيزم والطيب العشّاش، الناشر: دار الغرب الإسلامي، بيروت 1997، ط1،ص14

5 – ديوان يزيد بن مفرّغ الحميري، جمعَه وحقّقه الدكتور عبد القدوس أبو صالح، مؤسَّسة الرسالة، بيروت، ط2، 1982، ص20

6 – شعر يزيد بن مفرَّغ الحميري، جمع وتقديم: د. داود سلوم، مطبعة الإيمان، بغداد 1968، ساعدت جامعة بغداد على نشر الكتاب.

7 – المصدر السابق ص9

جوابه، هو: لماذا قامت المهاجاة بين الشاعر وآل زياد؟ يعاود الدكتور سلوم السؤال عن أسباب هذه العداوة ويردّها إلى ...«اللّبس والالتواء الذي حصل في دعوى معاوية لاستلحاق (زياد بن أبيه) الذي اعترف علناً بزنا أمّه ورضى استلحاقه بوالده الطبيعي. وإنَّ مجتمعاً كالمجتمع العربي القبليّ في الجزيرة والبصرة أو الكوفة لا يُمكِن أن يقبل بسهولة شذوذاً في النسب كهذا الشذوذ في الوقت الذي يكون فيه احترام النسب والقبيلة والعائلة جزءاً مهمّاً من عقليّة العربي وكان الاهتمام بالقربى والآل يكون جزءاً من الدّين نفسه» [1].

إمّا المحاولة الثالثة فقط جاءت من قِبَل الدكتور عبد القدوس أبو صالح الذي يقول: «لقد تناثرت قصائده في بطون الكتب، لكنّها ظلّت شواهد ناطقة على ما تعرَّض إليه شعر ابن مفرّغ في معركته مع الفناء»[2] ويذكر في موضع آخر الإضافة التي تُقدِّمها هذه الطبعة بالقول: «زاد ما جمعته من شعر ابن مفرّغ على ما جمعه الدكتور سلوم نحواً من 39 بيتاً، منها سبعة مقطّعات لم يتوصَّل إليها وعدّوا أبياتها عشرين بيتاً. وتبدو قيمة هذه الزيادة حين نذكر قلَّة ما وصل إلينا من شعر ابن مفرّغ وهو 367 بيتاً»[3]

يتميَّز شعر يزيد بن مفرَّغ بالسخرية وبوضوح العبارة وهما شرطان من شروط الفنّ الغرافيتي

1. شعره مثل الشعارات المكتوبة على الحيطان يتميَّز بالهجاء والوضوح وسهولة الحفظ والنقل ويقلّ الكذب فيه والزيادة عليه.
2. الصُّوَر الشعريّة التي يصفها تُشبه الكاريكاتور وهذا شكلٌ من أشكال الغرافيتيا خصوصاً سخريّته من آل زياد وتصويريهم بصُوَر ممسوخة وصارخة وبشكل ساخر.

من الواضح أنّ هناك شيئاً ما في شعر هذا الشاعر يُزعج السلطة الأمويّة ويُحيِّرها، ولو حاولنا أن نأخذ اعتراضات السلطة في ذلك الوقت على محمل الجد، وبدأنا معالجة تلك الاعتراضات بوضوح وبساطة، من أجل استكشاف لماذا هذا الشاعر بالذات، ولماذا أخذ يستهوي الناس وبدأوا يقرؤونه ويردِّدون أشعاره، في البداية نقول: هو شعر يخلو من الاستعارات المجازيّة والصعوبات

1 – المصدر نفسه ص10

2 – ديوان يزيد بن مفرّغ، عبد القدوس أبو صالح، مصدر سابق، ص11

3 – المصدر نفسه ص30

البلاغيّة والغموض اللُّغوي. شعر صادق وهو نتاج تجربة حياتيّة وهذه واحدة من أسباب قوَّته. ولو نظرنا إلى شعر هذا الشاعر من وجهة نظر تحليل الخطاب يُمكِننا أن نشيرَ إلى اتِّجاهات ثلاثة، هي:

**أوّلاً:** مجال نظريّة الأيديولوجيا باعتبارها آليّة من آليّات محاربة السلطة، مقابل استخدام السلطة للأساليب القسريّة.

**ثانياً:** الانتشار الكبير الذي تُحقِّقه هذه القصائد باعتبارها خطاباً رئيساً في محاربة أشكال القهر. ثالثاً: الأسلوب الذي تُكتَب به على الحيطان يُوفِّر طرائق جديدة للتواصل بين الشاعر والمتلقّي، لأنّ الغرافيتيا تدوين وليست خطابة. كتب ابن مفرّغ قصائد (هجاء) عبر خطاب مدوَّن (الكتابة على الحيطان) وهي عكس قصائد (الهجاء) العربيّة التقليديّة التي تُقدَّم عبر خطاب شفاهيّ غير مدوَّن. لهذه تنطوي قصائده على شعريّة جديدة، كانتفاضة على شكل قديم.

كانت الحساسيّة التي يشعر بها آل زياد تجاه النسب جعلتهم يبتكرون الأساليب القاسية في العقاب النفسي والجسدي والْإهَانَة والتَّحْقِير. لذلك تعرَّض هذا الشاعر إلى صُنوف وطرقٍ في العقاب الجسديّ والنفسيّ لم تكن معهودة في التاريخ العربي. ويذكر الدكتور سلوم «يبدو أنّ آل زياد ابتدعوا سنَّة جديدة للرقابة والعقاب، لم تكن معروفة على الأقلّ في عقاب مَن سبق من الخلفاء... وحين نأتي إلى فترة حكم بني زياد في العراق نجد أنّ طرقاً أخرى للعقاب التي تخرج عن منطق الإسلام وروحه ممّا فيه كثير من القسوة والجرأة على حريّات المسلمين»[1]. ويُخبرنا (أبو الفرج الأصفهاني) في كتاب الأغاني عن بعض صُوَر التعذيب هذه، ومنها: - «أُمِر بابن مفرَّغ فسقي نبيذاً حلوا قد خلط مع الشبرم فأسهل بطنه وطيف به على تلك الحال وقرن بهرَّة وخنزير فجعل يسلح والصبيان يتبعونه»[2]. وجعل كلَّما جرَّ الخنزيرة تصيح، فيقول

ضجَّت سميّة لما لزّها قرني لا تجزعي إنّ شرّ الشيمة الجزعُ

ويرد هذا الوصف عند (ابن قتيبة) في كتاب الشعر والشعراء، لكنْ مع بعض التغيير، يقول: «فأخذه عُبيد الله بن زياد فحبسه وعذَّبه، وسقاه التُّرْبُذَ في النبيذ، وحمله على بعير، وقرَنَ به خنزيرةً، فأمشى بطنه مشياً شديداً، فكان يسيل (منه ما يخرج) علَى الخنزير فتَصيء، فكلّما صاءَتْ قال ابنُ مفرَّغ:

ضَجَّتْ سُمَيَّةُ لَمّا مَسَّها القَرَنُ لا تَجْزَعي إنَّ شَرَّ الشِيمَةِ الجَزَعُ

---

1 - شعر ابن مفرَّغ، داود سلوم، مصدر سابق ص14

2 - الأغاني ج -18 ص 189 - 190

وسُمَيَّة: أُم زياد، فطيف به في أَزِقَّة البصرة وأَسواقها... فلمّا أَلَحَّ عليه ما يَخرجُ منه قيلَ لابن زياد: إنَّه لِمَا بهِ، فأَمر به، فأُنزل، فاغتَسلَ، فلمَّا خَرج من الماء قال

يَغْسِلُ الماءُ ما فعَلْت وقَوْلِي راسِخٌ منك في العِظَام البَوَالِي»[1]

وتَتَعَدَّد صُوَر العذاب القاسية، وقد وصف لنا في شعره بعض طرق التعذيب أيضاً:

أَصابَ عذابي اللَّوْنَ فاللَّوْنُ شاحِبٌ كما الرأسُ مِنْ هَوْلِ المَنِيَّة أَشْيَبُ
قُرِنْتُ بخنزير وهِرٍّ وكلبَة زَماناً وشانَ الجلْدَ ضَرْبٌ مُشَذَّبُ
وجُرِّعْتُها صَهْبَاءَ مِنْ غير لَذَّةٍ تَصَعَّدُ في الجُثمان ثُمَّ تَصَوَّبُ
وأُطْعِمْتُ ما إِنْ لا يَحِلُّ لآكلٍ وَصَلَّيْتُ شَرْقاً، بيتُ مكَّةَ مَغْرِبُ [2]

ومِن قصيدةٍ كتبها وهو في السجن:-

«أَيَّ بَلْوى مَعيشَة قد بَلَوْنا فَنَعِمْنا وما رَجَوْنا خُلودا
وَدُهورٍ لَقِينَنا موجِعاتٍ وزمانٍ يُكسِّرُ الجُلْمودا
فَصَبَرْنا على مَواطِنِ ضيقٍ وخُطوبٍ تُصيِّرُ البيضَ سودا
ظَلَّ فيها النُّصحُ يُرسِلُ سِرّاً لا تُهالَنَّ إنْ سَمِعْتَ الوَعيدا
أَفإِنْسٌ؟... ما هَكذا صَبْرُ إِنْسٍ أَمْ مِنَ الجِنِّ أم خُلِقْتُ حديدا؟»[3]

ويعلِّق الدكتور (عبد القدوس أبو صالح) على البيت الأخير بالقول: «... أتراني ليس من جبلة البشر حتى صبرت على هذا العذاب الرهيب الذي لا يُطيقه أحدٌ، أم تراني من مَردة الجنّ أولي العزم، أم ترى خلقني الله من الحديد الذي لا يفلّ؟» [3].

وكتب يهجو عُبَيْد الله لّما قتله أصحاب المختار الثقفيّ يوم الزَّاب:

إن المَنايا إذا ما زُرنَ طاغيةً هَتَكْن عنه ستوراً بين أبْوابِ[4]

في الواقع، يرسم شعر يزيد بن مفرَّغ المكتوب على الحيطان صورة لحقبة من تاريخنا، ذلك لأنّه يُصوِّر علاقة الشاعر بالسلطة من خلال قصائد لا يكون

1 - ابن قتيبه، الشعر والشعراء، تحقيق وشرح: أحمد محمّد شاكر، دار المعارف،ج1، ص360-361

2- ديوان يزيد بن مفرّغ، عبد القدوس أبو صالح، مصدر سابق، ص56-55

3- ديوان يزيد بن مفرّغ، عبد القدوس أبو صالح، مصدر سابق، ص103

4- الأغاني: 18|285. والبيت في ديوان يزيد بن مفرَّغ الحِميري: تحقيق عبد القدوس، مصدر سابق: ص82 يكتب هذ

إنّ المَنايا إذا ما زُرنَ طاغِيَةً هَتَكْنَ أَستارَ حُجّابٍ وأَبوابِ

فيها القول الشعريّ مجرَّد غنائيّات أو مديح لسلطان، وتكشف قصائده عن استراتيجيّة (سياسِيَّة – شعريّة) بحصر المعنى. لكن ما الذي يُمكِن أن يفعله الشعر في الشؤون الدنيويّة للسياسة والاقتصاد والمجتمع والدولة، الجواب العاجل، بالتأكيد لا شيء ولا فائدة في الأساس. فهو لا يمنع الحروب ولا يسنّ التشريعات ولا يلهم الحركات الاجتماعِيَّة. ولا يُشيِّد الطرق أو يخلق فرصاً للعمل أو يُوقِّع على شيكّات الرفاهيّة. هذا في عصور السياسات الحديثة، إذاً كيف يكون الأمر في عصر الصراعات السياسِيَّة خصوصاً مثل عصر الخلافة الأمويّة فما الذي فعله شعر هذا الشاعر في النهاية؟ الإجابة، بالنسبة إلينا ستكون واضحة ومباشرة

**أوَّلا:** وضوح الهدف والعداء الواضح والهجاء المباشر لآل زياد.

**ثانياً:** الابتعاد عن الاستعارات المجازيّة الشعريّة والكتابة بلغة واضحة ممّا يُميِّز شعر هذا الشاعر عن شعر الشعراء الآخرين.

**ثالثاً:** الإقناع من ناحية الخطاب السياسي.

نستخرج من تجربة هذا الشاعر ثلاثة قواسم مشتركة:

1. خطاب المنهج الشعريّ: وهو خطاب مضادّ للسلطة. يخوض صراعه السياسيّ مع السلطة بشكلٍ معلَن من خلال إدانتها بقصائد مكتوبة على الحيطان.
2. إزالة الشفاهي: شعره المكتوب على الحيطان هو تجربة في التدوين الكتابي بطابع غرافيتي. وهي تبتعد عن شفاهيّة القول التي وسمت أغلب الشعر العربي.
3. ضد السرِّيّ: استبدال الورق بالجدار لتصبح الكتابة معلنة ومكشوفة للجميع، غير سريّة، وهذا شكل آخر من أشكال المعارضة في تاريخ الشعر العربي. وتُشكِّل قصائده المكتوبة على الحيطان مكان هذا الاستبدال ومُشغّله.

وهذا يقودنا إلى استعراض العلاقة بين الشاعر والسلطة وهي مسألة معقَّدة، نقول عليها: إنّ قدرة الشعر على تحدّي السلطة، والتعامل مع القضايا العادلة في العالم، تأتي من الأدوات التي يتشارك فيها الشعر مع الجماهير. نستمع ونشهد ونُقدِّم أدلَّة جديدة. نحن نُحقِّق ونبحث عن الحقيقة ونُعبِّر عن تجارب غير معلنة. نُضخِّم الأصوات المكتومة وفي بعض الأحيان، نُوجِّه ضعف الضحيّة إلى جمال حقيقيّ، أو نُحوِّل ضعف الضحيّة إلى قوّة. وهذا ما نُطلِق عليه (قوّة الغرافيتيا) التي يُمكِن قراءتها عبر الكثير من المدوَّنات، مثل: شعر

الشهادة، الشعر الوثائقي، الشعر السياسي، الاعترافات، والسرد الشخصي، ... وكلّ تلك المدوَّنات التي تضيء الحيطان بهالة من نور ينشرها فانوس الشعر. من هنا، نعتبر العلاقة بين الشاعر والسلطة علاقةً ذات أهميّة جوهريّة في فرض الهيمنة أو مقاومتها، هذا يقودنا إلى الطرائق الجديدة في كتابة الشعر - ومنها الغرافيتيا- كصورة ممثِّلة للمقاومة الشعريّة. ومن خلال ترجمة سيرة الشاعر يزيد بن مفرَّغ الحِميري نوضح دور الشعر في مقاومة السلطة، فهذه إحدى الطرق التي تُمارِس بها القصيدة قوّة عظيمة. يُمكِن للقصيدة أن تُعيد تشكيل طريقة تفكيرنا في الماضي. صحيح، أنّها لا تستطيع تغيير ما حدث في التاريخ، لكنّها، شكل من أشكال السفر عبر الزمن الذي يسمح لنا بتتبُّع الماضي للتعلُّم من زلّاته، وحتّى لتقديم روايات بديلة للأحداث التي تكشَّفت وبهذه الطريقة، فإنّ خيال الباحث من حيث علاقته بالتاريخ وخيال الشاعر من حيث علاقته بالسلطة هما فعل قرابات أو موازاة على حدٍّ سواء. وهذا ينطبق بشكلٍ خاصٍّ على الشعراء الذين ينجذبون إلى فحص الأحداث التي خلقت خطوطَ صراع لا تزال محسوسة في الوقت الحاضر. صحيح، إنّ أغلب الشعراء يُغنّون أغنية الخسارة (يُشكِّل الماضي دائماً موقعاً لهذه الخسارة). لكن، هناك قوّة عظيمة في هذا الغناء، تحمل روح التحدّي الإنساني. لهذا نُشير إلى هذا الشاعر الذي رسم على الحيطان علامة اختلافه عمّا يسود في عصره، ولهذا أيضاً، لن تكون قراءته مسيَّجة بجدار أخير، أو منهج أخير، فهو الشاعر الذي أختبر الشعر وحوَّل الهجاء إلى ميدان امتحان. ونحن، نطلّ عليه في دراستنا هذه لعلّنا نستطيع رسم صورة له: - (أ) هو شاعر يقرُّ بمسؤوليّته الخاصّة إزاء ما يكتب ويبثّ فكرة المعارض من خلال القصيدة. (ب) شاعر يرسم معالم عصره ويُصوِّر الخطَّ الفاصل بين الشاعر والسلطة. (ج) أُدخِل الشعر إلى ميدان التجربة وأصبحت القصائد نابعة من صلب الممارسة الحياتيّة للشاعر. (د) شاعر وجد طريقة فعّالة في محاربة السلطة وذلك من خلال كتابة القصائد على الحيطان، هذا ما يُشكِّل قوام الشكل الغرافيتي في الاستعمال الشَّعريّ. (هـ) هذه تجربة منذورة للإبداع وللقيام بدورٍ جوهريٍّ في الشعر، وهي تذكّرنا بخطأ الدراسات الشعريَّة التي اهتمّت بالشعر الشفاهي ولم تأخذ بالحُسبَان قابليّة الغرافيتيا على إعادة ابتكار الشعر. هذه الأسباب كلُّها تدفعنا إلى اعتبار الشاعر (يزيد بن مفرَّغ الحميري) شاعراً غرافيتيّاً.

## 1.6: اِنْتِبَاهَة الأصفهاني الغرافيتيّة

لـو أردنـا الحديـث – بلغـة اليـوم– عـن كتـاب (أدب الغربـاء) [1] لأبـي الفـرج الأصفهانـي المكتـوب في القـرن الرابـع الهجـري، نقـول: هـذا كتـابٌ (غرافيتـيّ بامتيـاز) يصـف الكتابـات الحائِطيَّـة التـي تَتَـوَاءَم مـع حـال المهمّـش ويرسـم نوسـتالجيا المنفـى. وهـذان موضوعـان لـم تكـن الثقافـة العربيّـة تتناولهمـا. صحيـح، إنّ هنـاك بعض الإشـارات إلـى الكتابات الحائِطيَّـة في المدوّنـات التراثيّـة العربيّـة الكبـرى، مثـل:– (خزانـة الأدب للبغـدادي) و(الفـرج بعـد الشـدَّة للتّنوخـي) و(المحاسـن والأضـداد للجاحـظ) و(معجـم مـا اسـتعجم مـن أسـماء البـلاد والمواقـع للبكـري) و(معجـم البلـدان للحمـوي) و(نفـح الطيـب للمقـرّي) و(حيـاة الحيـوان الكبـرى للدِّميَـري). وفي تـراث الشـعر العربـي كانـت القصائـد التـي تتنـاول الكتابـة علـى الحيطـان تُشـكِّل جـزءاً لا يتجـزأ مـن المخيـال الشـعري، كمـا في معلَّقـة لبيـد بـن ربيعـة التـي بدأهـا بذكـر الأطـلال التـي أقفـرت مـن أناسـها. يقـول في البيـتين السـابع والثامـن منهـا:

والـعينُ سـاكنةٌ علـى أَطْلَائِهـا ... عُـوذاً تأجَّـلُ بالفضـاء بِهامُهـا

وجَلا السيولُ عنِ الطَّلول كأنَّها ... زُبُـرٌ تُجِـدُّ مُتُونَهـا أقلامُهـا[2]

لكـن، كتـاب الأصفهانـي هـذا يُمكِـن تصنيفـه مـن النـوع الأدبـي المدعـو بالأوائـل: فهـو أوَّل مَـن تفـرَّد برسـم جداريّـة كاملـة عـن هـذا الموضـوع، حيـث جمـع فيهـا الكتابـات علـى حيطـان الكنائـس والأديـار والمسـاجد والقصـور والخانـات. نُحـاول هنـا الإشـارة إلـى اِنْتِبَاهَـة الأصفهانـي الرائعـة لِمـا لهـا مـن أثـرٍ كبيـرٍ في موضـوع بحثنـا، وهـذا دليـلٌ علـى تجـدُّد المعـارف وتنـوُّع مجـالات البحـث، لكـنْ قبـل ذلـك. هـل عـرف الأصفهانـي الفـنّ الغرافيتـي؟ هـل عـرف الطابـع الغرافيتـي باعتبـاره مجـالاً مـن مجـالات التدويـن الشـعريّ؟ ومـا مـدى حضـوره في الفـنّ الشـعري؟ وهـل يُمكِـن إدراج هـذه الكتابـات الحائِطيَّـة ضمـن ديـوان الشـعر العربـيّ؟ ومـا هـي القيمـة التاريخيّـة للتأمُّـل الـذي قدَّمـه القدامـى للقصائـد المكتوبـة علـى الحيطـان، وإلـى أيّ مـدى عَبَّـر هـذا التأويـل عـن عمـق العلاقـة بالفـنّ الغرافيتـي؟ هـذه الأسـئلة نُقدِّمهـا كتأكيـدٍ للتسـاؤل الـذي طرحنـاه حـول إمكانيّـة أنْ تكـون هنـاك (شـجرة أنسـاب رمزيّـة) في التـراث العربـي. لكـن، قبـل كلّ شـيء علينـا أن نضـع مسـافات

---

1– كتاب أدب الغرباء لأبي الفرج الأصفهاني، تحقيق: د. صلاح الدين المنجد، الناشر: دار الكتاب الجديد، بيروت –لبنان ط1، 1972

بين (الفنّ الغرافيتي) الذي بدأ في نهاية الستينيّات في الولايات المتحدة، وبين كتابات الجدران المكتشفة في أغلب المدن التاريخيّة. وبعدها نبحث عن القرابات العضويّة كتجربة ممكنة نُراكمها مع تجارب تداخل الأجناس.

أوجُه القرابة تلك وتداخل الأجناس هما ما حاولنا التأكيد عليه في الصفحات السابقة، نُحاول الآن أن نتوقَّف مليّاً أمام كتاب (أدب الغرباء) **المنسوب** (لأبي الفرج الأصفهاني) باعتباره تجربة متفرِّدة وكنز من القصائد المكتوبة على الحيطان، ويُمكن اعتباره - من وجهة نظرنا- أوَّلَ عمل منهجيّ جمع الكتابات الغرافيتيّة في كتابٍ واحد. ونقول المنسوب إلى (الأصفهاني) لأنَّ قصَّة العثور على المخطوطة منٍ قِبَل الدكتور (صلاح الدّين المنجد) لا يُمكِننا أن نقبلها قبل أن نتَّخذ الاحتياطات النقديّة المناسبة. وهذا ما سنتوقّف عنده قليلاً. ونحن نُشير إلى هذا لأنّنا نعتقد أنّ من مهمات الباحث مقاربة المعلومة مقاربة مجتهدة وإعادة حرث وتصحيح الرَّنين المدوّي لليقين، بعبارة أخرى، لا يقين في الدرس الأكاديمي خصوصاً ونحن نُحاول حراثة أرض جديدة [1].

في محاولة لقراءة العتبات أو سيميائيّة العنوان، نجد أنّ وجود هذه العبارة الطويلة (نشرَه عَن مَخطوطة فريدَة في العَالم الدكتور صَلاح الدَين المنجد) مرفقة بالعنوان تعمل عمل الستارة لمنع الرؤية منذ البداية وتحجب مسار البحث والكشف عن مخزونه الدلالي. بالإضافة إلى أنّ المساحة الكتابيّة للعنوان لا تحتمل مثل هذه الجملة الطويلة. لكنّ، المحقِّق يريد توظيف فرادة النسخة من العتبة الأولى - على الرَّغم مِنّ أنّها عتبة إشاريّة - وتسويق معلومة وتأكيدها كحقيقة قبل تقديم الأَسانيد، وقبل الولوج إلى المتن. من أولى القضايا التي يُناقشها التحقيق هي صحّة العنوان، والسيِّد المحقِّق يذكر أنّ العنوان هو باللُّغة الفارسيّة» كتاب أدباء الغرباء لصاحب الأغاني»[2] فكيف يجزم بصحَّته؟ وكيف تّم الحكم على أنّ هذه المخطوطة هي نسخة عن (كتاب الغرباء). الكتاب المفقود للأصفهاني والذي لم يصلنا منه إلّا الإشارة إلى عنوانه نعثر عليها في بعض التَصَانيف والمنتخبات الأدبيّة، لكن، حتى هذا الأمر غير متَّفق عليه. ويذكر الأستاذ المنجد أنّه اعتَمَدَ عنوان (أدب الغرباء) لأنّه ورد ذكره عند ابن النديم (أدب الغرباء من أهل الفضل والأدب) مبرِّراً

1- الغريب، هناك أكثر من باحث تناول النسخة المحقَّقة من قِبَل صلاح الدين المنجد لهذا الكتاب مِن دون فحص بل ينطلق من التسليم بصدقيّة المخطوطة.

2- أدب الغرباء ص16

ذلـك بكونـه معاصـراً للأصفهانـي، وهـذا تبريـر مقنِـع جـدّاً، لكنّـه، لـم يذكـر لماذا أكتفـى بصـدر العنـوان فقـط (أدب الغربـاء) وهـو اختصـار لامـع لا شـكّ، غيـر أنّ السـطر الطويـل الـذي كتـب تحـت العنـوان (نشـرَه عَـن مَخطوطـة فريـدَة في العَالـم الدكتـور صَلاح الدَيـن المنجـد) يثبـط نجـاح هـذا الاختصـار. هـذا، إذ صرفنـا النظـر عـن أنّ هـذه الإشـهاريّة الإغرائيّـة لا تليـق بكتـاب تراثـي أو أكاديمـي.

جـاء الكتـاب في (118) صفحـة مـن القطـع الكبيـر وتشـغل الصفحـات (مـن الرقـم 5 إلـى الرقـم 17) مقدِّمـة الكتـاب. تمتـع المقدِّمـة عـن تقديم الاسـتدلال الدّقيـق والصحيـح عـن مخطوطـة الكتـاب، وتنشـغل بمعـالجات جانبيّـة عديـدة مثـل التعريـف بأبـي الفـرج الأصفهانـي وتقديـم مسـرد بالمراجـع القديمـة التـي ترجمـت لـه ومسـرد آخـر بالدراسـات الحديثـة التـي تناولتـه ثـمّ ينتقـل إلـى الحديـث عـن مصنَّفـات أبـي الفـرج الأصفهانـي وتاريـخ وفاتـه... أمّـا الـكلام عـن كتـاب (أدب الغربـاء – وهـو مـا يهمّنـا هنـا) فـلا يُمثِّـل إلا نسـبةً قليلـة جـدّاً بِالْمُقَارَنَـةِ مَـعَ حجـم المقدِّمـة. والمعلومـات المقتضبـة التـي يُقدِّمها يُمكِـن اختصارُهـا بـ (ثلاث نقـاط):

1. الحصول على المخطوط [1].
2. وصف المخطوط [2].
3. تحقيق الكتاب [3].

يذكـر الأسـتاذ (صـلاح الديـن المنجـد) أنّـه حصـل علـى مخطوطـة كتـاب أدب الغربـاء في عـام 1965م عندمـا تمّـت دعوتـه إلـى «إلقـاء محاضـرات في جامعـة طهـران في كليلـة الإلهيّـات أو كليلـة المعقـول والمنقـول، وكان عميدهـا يومئـذ علّامـة إيـران الأسـتاذ بديـع الزمـان فروزنفـر»[4]. في الحقيقـة، لا توجـد في إيـران كليّـة باسـم (كليّـة المعقـول والمنقـول) وبالعـودة إلـى موقـع الكليّـة [5] والبحـث في تاريخهـا، وجدنـا أنّ (كليّـة الإلهيّـات والمعـارف الإسـلاميّة) – هـذا هـو الاسـم- كانـت تُسـمّى (كليّـة العلـوم العقليّـة والنقليّـة). وشـتّان في الاسـم والمعنـى مـا بين (المعقـول والمنقـول) وبين (العلـوم العقليّـة والنقليّـة). هـذا يضعنـا، مـن البدايـة في جـوٍّ مـن عدم الدِقّة المُتَناهِيَة وإطلاق الأسـماء بلا ضَبْطٍ أو إِحْكام أو عِنايَة. ثمَّ يَسْتَطْرِد

1–أدب الغرباء، تحقيق: د. صلاح الدّين المنجد، مصدر سابق، ص8

2– المصدر نفسه، ص16

3– المصدر نفسه، ص16

4– المصدر نفسه، ص8

5- www.ut.ac.ir/theology

في القَوْلِ: «فذهبتُ ذات أمسيّة لزيارته في داره (دار الاستاذ بديع الزمان)... فذكرنا أبا الفرج... فقال لي: عندي كتاب له، أنا ضنين به لنفاسته، ولم أُعلِم أحداً بوجوده عندي... وقام إلى خزانته، فأخرج مخطوطاً وقال لي: هذا كتاب أدب الغرباء» [1]. هذه حكاية لا تستند إلى اليقين الأكاديمي، تشبه الحكايات الشعبيّة ولا ترقى إلى مناهج تحقيق المخطوطات، أعرف أنّ شكوكي هي شكوك الباحث المعاصر، لكن، القصّة تفتقر إلى الحفريّات الأركيولوجيّة والوثائق وتخلو من شهادة شهود العيان [2]. وكأنَّه يُريد العودة بنا إلى النقل المؤسَّس على الحديث وليس إلى النهج المؤسَّس على الكتابة، وكأنّنا ما زلنا نعيش في زمن السَّماع والرَّوِيّ عندما كانت الشفاهيّة هي الوسيلة الوحيدة لنشر المعرفة. ففي ثقافة - الأسناد عندها يعتمد على (قال) أو(حَدَّث) أو(أخبرنا) من السهل التبرُّؤ من النصّ. في البحث العمليّ لا يُمكن أنْ تظلّ مرجعيّاتنا وسرديّاتنا الكبرى تستقي موادَّها من ألسنة الناس، حتّى المكتوب منها، يعتمد - في الأغلب - على المراجع الشفاهيّة المنقولة على لسان الحكماء وليس على الأرشيف الكتابيّ المنقول عن طريق التدوين. لا يُقدِّم لنا الأستاذ المحقِّق أيَّ مخطوطة موثَّقة أو مرقَّمة في مكتبة أو خزانة للكتب أو دار للمخطوطات. لا توجد صفحة مصوَّرة عن المخطوط، لا توجد نسخة أخرى غير هذه النسخة، (كيف وصلت إلى الاستاذ بديع الزمان ولماذا يحتفظ بها في بيته وهو عميد لكليّة العلوم العقليّة والنقليّة وشغل منصب رئيس المكتبة الملكيّة. شاعر وأديب يُجيد العربيّة والفارسيّة وقد حقّق كتاب «فيه ما فيه» وكتب سيرة مولانا جلال الدّين الرّومي [3]، وشرح ديوان العطّار، وله تحقيقات ومصنَّفات كثيرة). ولماذا يُقدِّم المخطوط هديَّة بهذه السهولة (وهو ضنين بها) ولا يُحقِّقها بنفسه؟... لا أحد يعلم بِهَذا غير(المنجد)[4].

يصف المحقِّق نسخة المخطوطة بِـ «أنَّها نسخة فريدة، لعلّها الوحيدة في مكتبات العالم» [5]. وبعد عشرة سطور فقط يذكر لنا معلومة أخرى مناقضة

1- أدب الغرباء ص8

2- طبع الكتاب في عام 1972، بعد عام من وفاة الشاهد الوحيد الأستاذ بديع الزمان فروزنفر. عام 1971

3- صدر الكتاب بعنوان (من بلخ إلى قونيه سيرة حياة مولانا جلال الدين الرومي) ترجمة: عيسى علي العاكوب. الناشر: دار الفكر المعاصر- دمشق. 2012

4- ليس هذا تهكُّماً بقدر ما هو قراءة ذات همّ ثقافي تخصّ غرابة الأقوال في هذه المقدِّمة، وتُحاول تدقيق بعض المعلومات.

5- أدب الغرباء ص8

تماماً (... كنتُ ألقى العلماء في البلاد الإسلاميّة فأسألهم عن مخطوط الكتاب، كنتُ أعلم أنّه عندهم، فينكرون أنّه لديهم، أو أرجوهم الاطِّلاع عليه فيعدون ولا يفون»[1]. إذاً، هناك نسخ أخرى من هذه المخطوطة وهي ليست «فريدة في العالم» كما كتب تحت العنوان الرئيس، ومن هم هؤلاء العلماء، كم عددهم؟ لنعرف عدد النسخ الموجودة عندهم، وكيف حصلوا على هذه النسخ؟ ... هو يصف مخطوطة الكتاب بأنَّها (مخطوطة سقيمة) «مخطوطة سقيمة كمخطوطتنا»[2]. ويُضيف، لهذا «لقينا صعوبات كثيرة في تحقيق الكتاب، تغلَّبنا على الكثير منها بالصبر... والبحث في بطون الكتب»[3]. لكن المعلومة التي يُقدِّمها في السطر التالي تُعاكِس - وهنا المفارقة- قوله: «وممّا زاد التحقيق صعوبة أنّنا لم نجد نقولاً عن الكتاب في مصادر أخرى»[4].

في المقدِّمة الطويلة لا يُناقِش المحقِّق هل هذا العمل مصنَّف أم مؤلَّف للأصفهاني. ولا يُقدِّم وصفاً دقيقاً للمخطوطة، وكلّ ما يذكره من وصفٍ للمخطوط هو: «يقع المخطوط في 25 ورقة كتب على الورقة الأولى منه: «كتاب أدباء الغرباء لصاحب الأغاني» [5]. لا يُخبِرنا الأستاذ المحقِّق في مقدِّمته هل هذه النسخة صحيحة المتن، تخلو من الإسقاط، هل هي مُجازة، هل كُتِب عليها إجازات من شيوخ موثَّقين، أو تَمْلِيكات أو قراءات. ولماذا لم توضَع النسخة ضمن فهارس مكتبة كليَّة الإلهيّات (خصوصاً وهي نسخة مَمْلُوكَة لعميد الكليّة وهو الأستاذ بديع الزمان، وهذا الأمر لا يغيب عن عالِم جليل مثله حقَّق وترجم عشرات المخطوطات) ولماذا لا يوجد ترقيمٌ أو إشارةٌ لهذه النسخة في فهارس المخطوطات. ولا يُقدِّم دلالات أو براهين أو إشارات يُمكِن الاستئناس بها على أنّ هذه المخطوطة هي نسخة عن المخطوطة الأصليّة التي كتبها الأصفهاني. نُلاحِظ غياب النسق النقديّ الدقيق وما يُصاحبه من تحليل من أجل القطع بصحّة هذه المخطوطة.

لا ذكر لأبسط تقنيّات دراسة المخطوط. لا توجد إشارة صغيرة أو كبيرة لنوع الورق أو وصفه أو لونه من أجل تحديد عمر المخطوطة، لأنّ التواريخ يُمكِن أن تكون مزيَّفة، ولا توجد إشارة لنوع المداد أو شكل الخطّ أو حتّى طريقة التجليد لأنّ لكلّ

1- المصدر نفسه، ص9

2- المصدر نفسه، ص16

3- المصدر نفسه، ص16

4- المصدر نفسه، ص16

5- المصدر نفسه، ص 16

عصر أو وقت طريقته، هذا ما يكشف عنه تاريخ تحقيق النصوص ونشرها.

لا توجد صورة للصفحة الأولى من المخطوطة كما تعوَّدنا أن نراه في مناهج التحقيق. أو صورة لخاتمة المخطوط ليتأكَّد القارئ من تاريخ النسخ أو مكانه أو اسم الناسخ.

إنّ منهج تحقيق المخطوطات هو منهج اقترن منذ البداية بالحرص والدقَّة والأمانة والضبط والتصحيح. لكنَّ، قصّة الأستاذ صلاح الدّين المنجد مع مخطوطة كتاب أدب الغرباء لا يُمكِن استقبالها من دون تحفُّظ، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإنّ الأصفهاني له كتاب آخر كتبه عندما كان يعيش في بغداد (967م) وهو (كتاب الديارات)[1] وفي بعض صفحاته يذكر الأصفهاني ما رآه بأمّ عينه من كتابات على جدران الأديار في الحيرة[2] وضواحيها خصوصاً وأن الأديار «لم تكن فقط أماكن عبادة بالنسبة إلى الرُّهبان والراهبات، بل أيضاً أماكن للكتابة »[3] كما يذكر (**الفريد لويس دي بريمار**) في كتابه (**تأسيس الإسلام - بين الكتابة والتاريخ**)، وهذا ما يُؤكِّده في موضع آخر «إنّ هذه الكتابات ...تعود في الغالب إلى خلفاء المسلمين وحاشيتهم كأماكن للاستراحة والتسلية حيث يُمكِن شرب الخمرة والاستمتاع بالمبارزات الأدبيّة أو الشعريّة»[4]. أيضاً، نجد أنَّ الكثير من حكايات (أدب الغرباء – تحقيق صلاح الدين المنجد) مأخوذة بالكامل من (معجم الأدباء – ياقوت الحموي)[5] – مع تغير كلمة هنا أو هناك – ومن أجل الاختصار، نضع هذا الاقتباسات بالجدول التالي: –

1– (الديارات) لأبي الفرَج الأصبهاني، تحِقيق: جَليل العَطِيّة: اُنظر مبحث (7.1).

2– تعريف المدينة

3– دي بريمار، الفريد لويس، (تأسيس الأسلام – بين الكتابة والتاريخ)، ترجمة: عيسى محاسبي، مراجعة مروان الداية، دار الساقي بالاشتراك مع رابطة العقلانيين العرب، ط1، 2009، ص 297

4– المصدر نفسه ص297

5– كتاب إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب (The irshād al-arīb ilā maʿrifat al-adīb) المعروف بمعجم الأدباء أو طبقات الأدباء، ياقوت الحموي، أعتنى بنسخه وتصحيحه: دافيد صموئيل مرجليوت، ط1، الناشر بريل–Brill (ليدن– هولندا) تاريخ النشر: 1913–1907، 6 مجلدات.

النسخة متوافرة في معهد الدراسات الشرقيّة للآباء الدومنيكان، تحت الرابط:

https://alkindi.ideo-cairo.org/

أعاد طبعه وأشرف عليه الدكتور أحمد فريد الرفاعي، القاهرة: دار المأمون للطباعة والنشر، مكتبة عيسى البابي الحلبي وشركاه، 1936، قرأه وراجعه وصحَّحه العلّامتان اللّغويان: إبراهيم اليازجي، وقسطاكي الحمصي. وحتى لا يُقال: إنّنا نُشير إلى مصدر يتعذَّر الوصول إليه، نُشير إلى طبعة حديثة نسبيّاً، لسهولة الحصول عليها من المكتبات العامَّة أو من خلال المكتبات الرقميَّة. وهي: معجم الأدباء وإرشاد الأريب إلى معرفة الأديب، تأليف: ياقوت الحموي الرّومي. تحقيق: د. إحسان عبّاس، دار الغرب الإسلامي ج2، ط1، 1993.

| ت | النصّ (مِن أجل الاختصار نذكر بداية النصّ فقط، لأنّ بعض النصوص طويلة ولا نُريد أن نثقل البحث بها ويُمكِن الرجوع إلى الأصل من خلال المصدر ورقم الصفحة) | كتاب أدب الغرباء لأبي الفرج الأصفهاني تحقيق: د. صلاح الدين المنجد | معجم الأدباء (إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب) تحقيق: د. إحسان عبّاس |
|---|---|---|---|
| 1 | وخرجتُ أنا وأبو الفتح أحمد بن إبراهيم بن عليّ بن عيسى رحمه الله، ماضيَين إلى دير الثّعالِب، في يوم من سنة خمس وخمسين وثلاث مئة للنزهةِ ومُشاهدة اجتماع النصارى هناك... | الحكاية رقم 13 ص: 34-35-36 | ص: 1714-1715 |
| 2 | وكنتُ انحدرتُ إلى البصرة منذ سنَيَّات، فلما وردتُها صعدتُ في الفيضِ إلى سكَّةِ قريش أطلبُ منزلاً أسكنه، لأنّني كنتُ غريباً لا أعرف أحداً من أهلها، إلّا مَنْ كنتُ أسمعُ بذكره... | الحكاية رقم: 15 ص: -37 -38 39 | ص: 1715 - 1716 |
| 3 | قال أبو الفرج: وكنتُ في أيَّام الشبيبة والصبا ألِفْتُ فتىً من أولادِ الجند، في السنةِ التي توفي فيها مُعِزُّ الدولة (وولي بختيار)، وكان لأبيه (حال كبيرة) ومنزلةٌ من الدولة ورتبةٌ... | الحكاية رقم: 64 ص: 83 -84 86-85 | ص: 1716-1717 |

يُضاف إلى هذا، إنّ القصائد المكتوبة على الحيطان موجودة في كتاب الأغاني وفي الكثير من كتب التراث.

يكفي أن نقرأ هذه الفقرة التي كتبها (صلاح الدّين المنجد) في المقدِّمة «إنّ تحقيق كتاب قديم بالاعتماد على مخطوطة واحدة فريدة منه، هو من أسهل الأمور إذا كانت صحيحة مضبوطة جيِّدة، لكنّه يكون من أصعب الأمور وأكثرها مشقَّةً إذا كانت المخطوطة سقيمة، كمخطوطتنا»[1] لنضع هذا الكتاب في قلب الشكّ وفي قلب السؤال الأكاديمي الذي يفرضه علينا البحث العلمي، وهدفنا من ذلك، طالما اخترنا هذه النصوص، فعلينا إعادة النَّظر بها كنصوص مؤسَّسة بحاجة إلى مراجعة جديدة والنظر إليها على ضوء السؤال الذي يطرحه هذا البحث للمرَّة الأولى حول صحَّة هذه المراجع. والمشكلة أنّ كلّ الدراسات الأكاديميّة التي تناولت كتاب أدب الغرباء تُكرِّر الحكاية مِنْ دون توقُّف وبلا أيّ شكل من أشكال التحقيق العلمي. وأنا هنا أحاول أن أخفض صوتي وأدلي باعتراف خجول: قائلاً إنّ تحقيق مخطوطات بهذا الشكل هو خطرٌ يتهدَّد الأمانة العلميّة أصلاً. يذكر المحقِّق أنّه حصل على المخطوطة في عام 1965، لكنّها لم تصدر ككتاب إلّا في عام 1972، أي بعد موت الشاهد الوحيد، كما يذكر السيِّد المحقِّق «...وتوفي، رحمه الله، بعد شهور والكتاب لم يظهر بعد»[2]. وهكذا أصبحنا أمام مخطوطة بلا شاهد، بلا صورة تُشوِّقنا إلى رؤية أو لمس المخطوطة، بلا وصف دقيق، بلا نسخة مرقَّمة في سجلّ المخطوطات، بلا مَرجِع نعود إِلَيْهِ وَلَهُ وَعَلَيْهِ. لا ناسخ كتب اسمه في هوامش المخطوط، لا نقل ولا إجازة. مخطوطة مكتوبة بخطّ سقيم من قِبَل ناسخ أعجميّ مجهول الاسم ولا يعرف العربيّة، وفوق هذا كلِّه، لم يطَّلع عليها أحدٌ سوى (المنَجِّد) نفسه، يا سبحان الله، لقد نَجّدها المنَجِّد بالسُّتور والفُرُش وحَشَاهَا بالوسائد وخَاطَها... إي والله.

وقبل أن ينهي السيِّد المحقِّق هذه المقدِّمة المليئة بالألغام يضعنا في السطور الأخيرة أمام لغم جديد(ويطيب لي أن أنوّه هنا بالأستاذ المحامي عبّود الشالجي، فقد تكرّم فأعانني في مقابلة مخطوطتي على الأصل...)[3]. إذاً نسخة التحقيق

1 - أدب الغرباء، ص16

2- المصدر نفسه، ص9

3- المصدر نفسه، ص17

هـي ليسـت نسـخة فريـدة في العالـم، ولا ضـرورة لكتابـة هـذه العبـارة بحـروف كبيـرة في صفحـة العنـوان (نشـرَه عَـن مَخطوطـة فريـدَة في العَالـم الدكتـور صَلاح الدَيـن المنجـد)[1] فهنـاك نسـخة أصـل عنـد الأسـتاذ عبّـود الشـالجي، لكـنَّ، السـيد المحقِّـق لـم يُخبرْنـا بالمزيـد عـن نسـخة (الأصـل) هـذه. هـل هـي مكتوبـة باللُّغـة العربيّـة أم بالفارسـيَّة أم باللَّهجـة المحليّـة البغداديّـة؟ لأنّـه يسـتطرد (وحـلّ لـي الكثيـر مـن الألفـاظ ... البغداديّـة والعبـارات الغامضـة)[2] وهـذه معلومـة تحتـاج إلـى حفريـات أركيولوجيّـة جديـدة.

والحال (لا بـدّ مـن لفـت النظـر) أنَّـه لأغـراض موضـوع البحـث نُقـدِّم عرضـاً لمجموعـةٍ مـن القصائـد المكتوبـة علـى الحيطـان الـواردة في كتـاب (أدب الغربـاء).

يتـوزَّع الكتـاب علـى (76) جداريّـة (بين حكايـة وخبـر)، وكلّهـا تـدور حـول مـا كتبـه الغربـاء مـن آثـار الحيطـان. جمعهـا أبـو الفـرج ممّـا شـاهده أو رواه لـه غيـره مـن كتابـات علـى حيطـان المسـاجد والكنائـس والأديـار والقصـور والخانـات والـدور والمقابـر. ويُشـير الأصفهانـي في مقدِّمـة الكتـاب إلـى المصـادر التـي اعتمدهـا في جمـع الكتـاب: «وقـد جمعـتُ في هـذا الكتـاب مـا وقَـع إلـيَّ وعرفتـهُ، وسـمعتُ بـه وشـاهدتُه، مَـنْ قـال شـعراً في غُرْبَـة، ونَطَـقَ عمّـا بـه مـن كُرْبَـة، وأعلـنَ الشـكوى بوَجْـدِه إلـى كُلِّ مُشـرَّدٍ عـن أوطانـه، ونـازح الـدار عـن إخوانـه، فكتـبَ بمـا لقـيَ علـى الجـدران»[3]. ولعـلّ كلمـات مثـل الغربـة، الحنـين، الكتابـة، الحيطـان، هـي الكلمـات المفاتيـح لهـذا الكتـاب لمـا لهـا مـن ثقـل تكـراريّ وتوزيعـيّ في النصـوص ككل.

أدب الغربـاء. هـو كتـاب عـن نوسـتولجيا الغريـب. كتـاب عـن أركيولوجيـا المـكان التـي تكشـف عـن أجـزاء مـن تاريـخ المنفـى ومـا كتبـه الغربـاء علـى حيطـان الأمكنـة. وتُمثِّـل إزاحـة المـكان قضيّـة جوهريّـة في الكتـاب. وهـو مـا يعنـي تأسـيس علاقـات جديـدة بين الغريـب والمـكان. لهـذا تتنـوَّع تشـكيلات الإزاحـة. فالنـزوح مـن المـكان بسـبب الاسـتبعاد القسـريّ يُعيـد تـوطين الـذات. الغريـب يكتـب ليسـكن في المـكان، أو يُعيـد بنـاء المـكان مـن خـلال الكتابـة علـى الحيطـان، يكتـب ليسـتعيد مـا يملكـه مـن أبنيـة (حقيقـة أم خيـال) ويـرى في الكتابـة علـى الحيطـان مفتـاح العـودة مـن جديـد إلـى المـكان الـذي اغتـرب عنـه. هكـذا تصبـح الكتابـة وسـيلة سـفر للوصـول

1– المصدر نفسه، صفحة العنوان، وهي صفحة غير مرقَّمة.

2– المصدر نفسه ص 17

3– نفسه ص 21

إلـى المـكان البعيـد. وحـده الغريـب يتحمَّـل عـبء غربتـه. الغريـب يكتـب علـى الحيطـان مـن أجـل ألّا يُعانـي مـن عزلـة جغرافيّـة ولغويّـة في الوقـت نفسـه. يكتـب ليتغلَّـب علـى عزلـة المـكان، لأنّـه لا يُريـد أن يعيـش التهـجين اللُّغـوي، فالاغتـراب بالنسبة إليـه هـو اغتـراب جسـديّ وليـس اغتـراب لغـويّ، لهـذا يكتـب ليسـتعيد أو يسـتعير المكان الأوَّل. غربـاء أبـو الفـرج هـم نتـاج قـوّة خـارج أرادتهـم. ويلجـأ هـؤلاء للتعبيـر عـن مشـاعرهم مـن خـلال القصائـد المكتوبـة علـى الحيطـان، ومواضيـع هـذه الكتابـات هـي الغربـة والاغتـراب والغرابـة. لكن،علـى الرَّغـم مِنْ نبـرة الحـزن هـذه، يتمتّـع الكتـاب بنـوعٍ مـن الطرافـة فالدنيـا لا تسـتحقّ كلَّ هـذا العنـاء، كمـا في الجداريّـة رقـم (30):-

| | |
|---|---|
| إلا يـا طالـبَ الدنيـا | دعِ الدنيـا لشـانيكا |
| فمـا تَصْنَـعُ بالدنيـا | وظِـلُّ الميـل يكفيـكا[1] |

فالغريـب الـذي يبعـد عـن وطنـه يُمكِـن أن تُحتمَـل هفواتـه، وتُغفَـر جِناياتـه، لبعـد داره، كمـا في الجداريّـة رقـم (62)[1] وهـي حكايـة إيروتيكيّـة تحمـل نسـقاً مغايـراً وتكشـف عـن طابـعٍ حسـيّ وتسـتخدم اللُّغـة بوصفهـا كلمـات تنتمـي إلـى الأدب المكشـوف. فلا شـيءَ أجمـل أو أحلـى مـن الباطـل (الجداريّـة رقـم 58) الغربـاء ينهمكـون بالخمـر وعلاقـات الغـرام نتيجـة التحـرُّر مـن قـوانين المجتمـع.

| | |
|---|---|
| ونعمـتُ ليلـي بالعِنـاقِ وغيـرِهِ | وفعلـتُ فعـلَ الفاتـكِ المُتجاهـلِ |
| مهمـا ركبـتَ مـن الأمـورِ فلنْ ترى | أشـهى وأحلـى مـن ركَـوبِ الباطِـلِ[2]. |

في هـذا الكتـاب نتعـرَّف إلـى أدب لـه اختلافـه الخـاصّ. أدب يُنتِـج خطابـه خـارج قـوانين التشـديد التـي يفرضهـا المجتمـع، لأنّ النوسـتولوجيا والآفـاق البعيـدة في نهايـة المطـاف تُحـرِّر الغريـب وتُحـرِّر خطابـه. إحـدى مزايـا هـذا الأدب أنّـه يُعيـد للخطـاب المضـادّ مكانـه المتحـرِّر بعيـداً عـن النسـق الثابـت في هيئـة شـديدة الوقـار. فالكتابـة علـى الحيطـان هـي خطـاب مضـادّ يُواصِـل التعبيـرَ لاَسْـتِرْدَادِ كلِّ مـا هـو محجـوب عـن الأنظـار. فيمـا يتعلَّـق بمرجعيّـات السـرد فـإنّ الأصفهانـي لا يعتمـد علـى مـا سـمعه مـن الآخريـن ولا يكتفـي بتدويـن مـا شـاهده فقـط. إنّـه يسـتثمرّ بخبرتـه وتجربتـه الشـخصيّة كغريـب حين يفصـح عـن ذلـك بوضـوح في المقدِّمـة «والـذي بـي مـن تقسـيم القلـبِ، وَحَـرَج الصَـدْر، يسـومانني إلـى مثـل مـا

1- أدب الغرباء، ص 80-82

ذكرتُه، فأشغلُ النفْسَ في بعض الأوقات بالنظر في أخبارِ الماضين، وأحاديثِ السالفين... فأرى الحال تدعو إلى مُشاكلتهم وحَيْف الزمان يقودُ إلى التحلّي بسَمْتهم»[1]. لهذا يقوم الأصفهاني بدورٍ في أربع عشرة جداريّة، و(يغرفت) في أربع جداريّات، مثل الجداريّة (رقم 13)

والجداريّة (رقم 15) التي يصف فيها إقامته في البصرة والبيت الذي اكتراه هناك، يقول: «وكتبتُ هذه الأبيات على حائط البيت حيثُ كنتُ أسكن

الحمدُ لله على ما أرى — من ضَيْعتي ما بَيْن هذا الورى
أصارني الدهرُ إلى حالةٍ — يعدَمُ فيها الضَّيْفُ عندي القِرَى
بُدِّلتُ بعد الغنى حاجةً — إلى كلاب يَلْبَسونَ الفرا
أصبح أدْمُ السوقِ لي مأكلاً — وصارَ خُبْزُ البيتِ خبزَ الشِّرا
مِنْ بَعْد ملكي منزلاً مُبْهجاً — سكنتُ بيْتاً من بيوت الكِرا
فكيف أُلْفَى ضاحكاً لاهياً — وكيف أَحْظى بلذيذِ الكَرى
سبحان مَنْ يَعْلَمُ ما خلْفنا — وتَحْتَ أيدينا وتحْتَ الثرى[2]

وفي الجداريّة (رقم 55) يشكو الأصفهاني حاله ويغرفت قصيدة كتبها بنفسه على حائط المسجد

أقولُ والنفسُ ألوفُ حَسْرى — والعينُ مِنْ طولِ البكاء عَبْرى
وقد أنارتْ في الظلام الشِّعْرى — وانحدرتْ بناتُ نعشٍ الكُبْرى
يا ربّ خلِّصني من باجِسْرى — وابدِلْ بها يا ربُّ داراً أخرى [2]

وفي عمر الشباب نظم الأصفهاني قصيدة في رفيق كتبها (الجداريَّة رقم 64) ولا يُقدِّم الأصفهاني تفاصيل عن المأزق وغضب الرفيق خشية افتضاح الأمر

يا مَنْ أظَلُّ ببابِ دارِهْ — ويطولُ حَبسْي بانتِظارِهْ
وحياةِ وجهك واحمرارِه — ومجالِ صدغك في مداره
لا حُلْتُ عُمري عن هواكَ — ولو صُلِيتُ بحرِّ ناره [1]

ونتوقَّف عند ظاهرة مهمّة يُشير إليها الأصفهاني وهي (حوارات) الغرباء على الحيطان التي تُشكِّل نزعة قصصيّة، وكلُّ غريب يترك جوابه عن سؤال الغريب الآخر، كما في الجداريّة (رقم 8) وهو يصف منارة الإسكندريّة وآثار

1- المصدر نفسه، ص 21-22

خطوط الغرباء على بنائها وكيف يتمّ مزج الكتابة بالأثر ويشعّ الحائط بدلالته المكانيّة. فهناك خيط يربط أغلب الجداريّات إلى بعضها، وهذا ناتج بالتأكيد عن نسيج الشكل السرديّ، الذي نسجه الأصفهاني. أيضاً هناك عناصر تتكرَّر في أغلب الحكايات وهي: (الدهر- الزمن- الأيّام) فهذه هي العناصر التي تتعقَّب الغرباء وتُسبِّب في مشاكلهم. وغالباً، ما يقوم (حيف الزمان) بدورٍ أساسيٍّ، ليس على شخصيّات الكتاب فحسب، بل يصل الأمر إلى المؤلِّف نفسه، وهي حالة يشترك فيها مع المغرفتين الأخريَين. يغرفت أحدهم (شَرّدَتْني نوائبُ الأيّام - الجداريّة رقم 8) ويغرفت شخص آخر (ورماه الزمانُ من كلّ قطر- الجداريَّة رقم 10). وتوجد إشارات إلى السيرة الذاتيّة (الجداريّة رقم 2). ويُقدِّم الكتاب شهادة عمّا يُعانيه الغريب من مخاطر السفر أو تحطُّم السفن كما في (الجداريّات 71-69-18). وكيف يَضُرّ طول العيش بحياة الإنسان (وشُيِّد البنيانُ للدهرِ - الجداريّة رقم 26). فكلُّ شيء ذاهبٌ إلى الفناء (كلُّ أمرٍ وإن تطاول أوْ دام إلى نقلةٍ وحال انقضاء- الجداريّة رقم 67). يُركِّز الكتابُ على الآلام التي يشعر بها الغرباء. في الجداريّة (رقم 44) يكتب البغدادي الذي يُقيم في نيسابور

| | |
|---|---|
| يا ليتني كنتُ أدري ما الَّذي صَنَعَتْ | بعدي الحوادثُ بالأهلين والولدِ |
| وبالحبيب الذي ودّعتُه فبكى | وقال: ما دار هذا منك في خَلَدي |
| لو كنتُ أعلمُ أنَّ البيْنَ مقتربٌ | ما كنتُ أُصغي إلى عُذْرٍ ولا فَنَدِ [1] |

لا يتوقَّف الأصفهاني عند الكتابة على الجدران فقط، فهو يتناول أدوات الكتابة أيضاً، ويُمكن اختصارُها بحسب الجدول التالي:-

| ت | أدوات الكتابة | أرقام الصفحات |
|---|---|---|
| 1 | الكتابة بالفحم | ص27-23 |
| 2 | الكتابة بالسكّين | ص25 |
| 3 | الكتابة بالجصّ | ص52-51 |
| 4 | الآلات الحادّة | ص63 |
| 5 | القلم والدَّواة | ص76-74 |

وهناك ذِكرٌ للمواد المكتوب عليها، نضعها في الجدول التالي

1- المصدر نفسه، ص63

| ت | السطح المكتوب عليه | الصفحات |
|---|---|---|
| 1 | الشجر | ص28 |
| 2 | الحجر | ص 98-97-87-72-69-63-55-51-42-39-30 |
| 3 | الكنيست | ص30- 36- 65 |
| 4 | المسجد | ص32- 33- 64- 72- 74 |
| 5 | الحوانيت البيوت | ص38- 43- 45-47- 51- 54- 56- 59- 60- 62- 64- 76- 80- 82- 86- 88- 94- 99 |
| 6 | الأبواب | ص41، 60، 64، 70-71 |
| 7 | خشب المركب | ص94، ص90-89 |

يقدِّم الأصفهاني خطابه الغرافيتي بوصفه النسخة الأولى للكتابات المحفورة والمكتوبة والمنحوتة على الحيطان، وهو خطاب يُمكِن دراسته من وجهة نظر الكتابة التصويريّة باعتباره يُمثِّل لوناً من ألوان التعبير وتشكيلة جديدة من تقنيّات الكتابة في الشعر العربي. أهمّ ما يُميِّز شعر الكتابة على الحيطان عند الأصفهاني هو:-

1. القصيدة محدودة الأبيات وغير محتشدة بالوصف. وهذا ينسجم مع الكتابة الغرافيتيّة السريعة المكتوبة بكلمات قليلة.
2. القصيدة هي تعبير عن لحظة شعوريّة.
3. ذات غرض محدَّد، مثل: الخمريّات، الهجاء، الرثاء، الدعابة أو المجون...
4. ذات نزعة قصصيّة ولها طبيعة حواريّة.
5. مساحة الحائط هي التي تُحدِّد شكل الكتابة.
6. الفضاء العام هو مكان التواصل بين الغرباء.
7. أغلب الشعر المكتوب هو لشعراء مغمورين. والقليل جدّاً من هذه القصائد يُنسَب إلى شعراء مشهورين، مثل: البحتري، أبي نواس، المتنبّي.
8. القيمة الدلاليّة لفكرة الأصفهاني لا تكمن أهميّتها في الحديث عن الغربة والغرباء فحسب بل في شكل التعبير الغرافيتي، أي الكتابة على الحيطان.
9. إنّ فطنة الأصفهاني لأهميّة الكتابات الحائطيَّة وما تُتيحه من إمكانات كبيرة قد لا تُتيحها الشفاهيّة، هي انْتِبَاهَة مهمّة يُمكِن أن تمنح الشعر

العربـي حضـوراً معماريّـاً يُسـهم في المشـاريع المعماريّـة الهادفـة إلـى تطويـر مدننـا العربيّـة.

10. ويظـلّ السـؤال الأخيـر: لمـاذا لـم تسـتحضر الشـعريّة العربيّـة (انْتِبَاهَـة) الأصفهانـي الـذي شـهد الإرهاصـات الأولـى في الشـعر العربـي وترسـم صـورة تشـخيصيّة لظهورهـا الغرافيتـي؟

ننتقل الآن إلى كتاب آخر يتناول الغرافيتيا وهو (كتاب الديارات).

## 1.7: الغرافيتيا وأدب الديارات

يتنـاول هـذا المبحـث مـا يُمكِـن أن تكـون عليـه العلاقـة بين الديـارات والشـعر المكتـوب علـى حيطانهـا. وهـو مـا نَصُوغُـهُ في هـذا السـؤال: هـل كان لحيطـان الدِّيـارات أثـرٌ في بـروز لـون جديـد مـن الشـعر العربـيّ؟

تحفـل كتـب التـراث وكتابـات عـدد مـن المـؤرِّخين بروايـات الأشـعار وقصـص السـمَر والظـرف وشـرب الخمـور تنـاول فيهـا أصحابهـا الـكلام علـى الديـارات، كونهـا وفَّـرت مناخـات عينيّـة لجمهـرة مـن الشـعراء بحيـث سـهَّل عليهـم القـول وكتابـة القصائـد علـى سـجيّتهم مـن دون الرجـوع إلـى ضوابـط المجتمـع، وهـذا سـاعد علـى بـروز لـونٍ أدبـيٍّ جديـدٍ أُطلِق عليـه اسـم (أدب الديـارات) وقـد كتـب بحّـاثـون معاصـرون، غربيّـون وعـرب عـن هـذه الديـارات - (مـا يهمّنـا هنـا، هـو القصائـد التـي كُتِبـت علـى حوائـط هـذه الدِّيـارات). وضمـن هـذا السـياق نشـر (ريـاض الرِّيـس) كتابـاً صـدر عـن منشـوراته حمـل العنـوان الآتـي: (الديـارات لأبـي الفـرج الأصبهَانـي - تحقيق جَليل العَطِيّـة)[1]. ونفهـم مـن عنـوان كهـذا، أنّ الكتـاب تحقيـق لمخطوطـة (الأصفهانـي) حقّقهـا (جليـل العطيَّـة) - سـنتناول هـذا الكتـاب لأنّـه يدخـل في ميـدان دراسـتنا وحدودهـا الأساسـيّة - نقـرأ في الغـلاف الخلفـيّ للكتـاب فقـرة وضعهـا الناشـر وهـي مقتبسـة مـن المقدِّمـة. ألا وهـي: «هـذا الكتـاب هـو السـادس بين مؤلَّفـات أبـي الفـرج الأصبهَانـي، يأخـذ طريقـه إلـى النشـر بعـد كتبـه «الأغانـي»، «مقاتـل الطالـبين»، «أدب الغربـاء»، «الإمـاء الشـواعر»، «القيـان»

1- (الديارات) لأبي الفرَج الأصبهاني، تحقيق: جَليل العَطِيّة، رياض الرِّيس للكتب والنشر، لندن-قبرص، 1991

...»[1]. فهذه الفقرة بسبب طابعها التلخيصيّ الإجماليّ وأهميّتها لعرض مادّة الكتاب وضعت على الغلاف الخلفي.

يخبرنا جليل العطيّة – في فقرة تحمل عنوان (هذا الكتاب) – عن الأهميّة البالغة للكتاب «... وقد جمع أبو الفرج في هذا الكتاب أخبار الأديار المعروفة في عصره بالعراق والشام وفلسطين والجزيرة وغيرها، وحشد فيه أخبار مَنْ مرّ بها من الخلفاء والخُلعاء والشعراء والأمراء والظرفاء، وضمّنه أخبار الأديار التي كان يرتادها بنفسه، وحرص على توثيق كلِّ خبر بذكر سند رواته كما فعل في كتبه الأخرى» [2]. ويُؤكّد في موضع آخر (يُسعِدني أن أُقدِّم كتاب الديارات لأبي الفرج الأصبهاني، راجياً أن أكون بصنع هذا الكتاب، قد قدَّمتُ لتراثنا لبنة صغيرة في صرحه الشامخ وأسديتُ إلى أبي الفرج بعض حقوقه التي قدَّمها إلى الأدب والأدباء)[3]. لكنَّ، الصفحات التالية وبخاصَّة (التمهيد) تقطع الطريق على هذا الفهم، حين نكتشف أنّ الأمر لا يمتّ بأيّ شكلٍ من الأشكال إلى مناهج تحقيق النصوص، نحن نتعامل مع كتاب راهن وليس مع النصّ الأوَّل، أي الكتاب الذي كتبه جليل العطيّة ونشره في عام 1991 وليس مع كتاب الأصفهاني يُفضي هذا المسلك مباشرة إلى (التلفيق) لا إلى البحث العلمي. وعليه، يحضُّنا هذا التمهيد على التزام جانب الحذر في التعامل مع مصادر من هذا النوع. بعد التعريف بالكتاب، يفاجئنا صاحب التحقيق بمعلومة جديدة، أنّ هذا الكتاب فُقد، ولم يُوفَّق بالعثور عليه، لهذا بادر بتأليف كتاب ينسبه إلى الأصبهاني، يقول «فقد حاولتُ العثورَ عليه، فلم أوفَّق،على الرَّغم مِنْ شدّة بحثي، وعند ذلك قرَّرتُ المجازفة بجمعه»[4]. ويقول في موضعٍ آخَر «بحثتُ في فهارس المخطوطات العربيّة عن نسخة مخطوطة من هذا الكتاب فلم أُوفَّق،على الرَّغم مِنْ شدّة التنقيب والبحث، ولهذا، وجَّهتُ نظري إلى المصادر القديمة التي اشتَملت على نقول منه، أو تضمَّنت حكايات واخباراً وأشعاراً من نمط هذا الكتاب، فاتَّخذتُ من تلك المصادر مصدراً في جمع مادّة الكتاب»[5]. ويذكر أنّ مصادره كانت «الكتب التي نقلتُ منه مباشرة أو بشكل غير مباشر

---

1- المصدر نفسه – الغلاف الخلفي

2- المصدر نفسه ص 10

3- نفسه ص 10-11

4- نفسه ص 10

5 – نفسه ص 34

فاستخرجتُها»[1]. ونحن عندما نقرأ كلمة تحقيق على غلاف الكتاب نفترض أنّ هذا الكاتب تثبَّت من صحَّة المخطوط. ومن ثمّ فإنّ مفهوم التحقيق يكتسب صحَّته. فكيف نثق بهذا الشخص وهو نفسه يخبرنا بأنّه بحث في فهارس المخطوطات العربيّة عن نسخة مخطوطة من هذا الكتاب فلم يُوفَّق، وكيف لا نرتاب بالمعلومات التي يُقدِّمها لنا؟ ما هي المستندات التي اكتشفها في المكتبات العالميّة، ما هي الحفريّات المعرفيّة التي كشف عنها، ما هي المقارنات الضروريّة التي يُقدِّمها بين هذه الأخبار وبين أخبار قدَّمها مؤرِّخون آخرون سبقوه في هذا المضمار، خصوصاً وهو يقتبس عنهم الكثير من الاستشهادات؟ لا يُقدِّم البراهين على طريقة الجمع أو نوع الاشتغال... يذكر أنَّه كتب مقدِّمةً للكتاب (وكتبتُ مقدِّمة للكتاب تناولتُ فيها الدير وتعريفه)[2] لكن، هذه المقدِّمة غير موجودة، ويوجد (تمهيد- لمحة تاريخيّة - اجتماعِيَّة) [3] فهو لا يفصل بين المفهومَيْن (المقدِّمة والتمهيد) ويخلط بينهما. وهذا يستدعي تساؤلات كثيرة منهجيّة وفكريّة على حدّ سواء حول علميّة السيِّد جليل العطيّة. وفي ترجمته لأبي الفرج يذكر(... ويبدو أنَّ أحد أجداده قد فرَّ إلى أصفهان عند قيام الدولة العبّاسيّة، فحمل اسم هذه المدينة)[4] لكنّه، يدعوه بـ (الأصبهاني) وليس بـ (الأصفهاني) من دون أن يوضح أو يُبرِّر ذلك.

لا يجد الباحث مبرِّراً لعنونة الكتاب باسم (الديارات لأبي الفرج) فالأمانة العلميّة تُحتِّم أن يكون عنوان الكتاب (ما تضمّنته نقول الأقدمين من كتاب الديارات لأبي الفرج الأصفهاني). وهذا ما يُؤكِّده بقوله (وجَّهت نظري إلى المصادر القديمة التي اشتملت نقولاً منه، أو تضمنت حكاياتٍ وأخباراً وأشعاراً من نمط هذا الكتاب، فاتَّخذتُ من تلك المصادر مصدراً في جمعٍ مادَّة الكتاب[5] ويُؤكِّده في موضع آخر(ولا شكّ أنّ كتاباً يعتمد الجمع يظلّ قاصراً)[6]. ولا نجد مبرِّراً، أيضاً، لوضع كلمة تحقيق على غلاف الكتاب، فهذه الكلمة توحي بأنّ هناك مخطوطة للأصفهاني قام بتحقيقها السيِّد جليل العطيّة في حين نحن إزاء كتاب يعتمد الجمع ولا يعتمد التحقيق. على العكس تماماً، في كتاب (الدِّيارات)

1 - نفسه ص 10

2 - نفسه ص 10

3 - نفسه ص 13

4 - نفسه ص 32

5 - نفسه ص38

6 - نفسه ص38

[1] لأبي الحسن الشابشتي[2]. يذكر صاحب التحقيق الأستاذ (كوركيس عوّاد) أنّه حصل على نسخة مصوَّرة (فوتوغرافيّة) عن النسخة الفريدة الموجودة في خزانة كتب برلين، تحمل (الرقم 8321)[3] عن طريق الأب (أنستاس ماري الكرملي) بالإضافَةِ إلى نسخةٍ بخطِّ اليد كتبها الكرملي بنفسه.

لا شكّ أنّ هذا يدعونا إلى تأكيد عمق ما يقوله المؤرِّخ (لويس نامير) بهذا الشأن: «إنَّ المؤرخين يتخيّلون الماضي»[4] وهو يعني هنا أن المؤرِّخ يتخيَّل التاريخ في ضوء ثقافته والمجتمع الذي يتناوله لكي ينفذ ما مطلوب منه أو ما يعتمل في داخله من أهداف أو مشاعر. ويبدو أنّ هذه المقولة تنطبق على السيِّد (جليل العطيَّة) الذي لبس جلباب الأصفهاني وتماهى معه وتقمَّص شبحه ليكتبَ لنا (كتاب الدّيارات -الكتاب المفقود) وعلينا أن نُقدِّم له حسن الضيافة. والحال أنَّ هذه مهمّة، يقوم بها كاتب أو سارد أو شاعر ولا يفعلها باحث أو دارس أو رجل من رجال العلم. في ما يتعلَّق بموضوع دراستنا (الغرافيتيا والقصائد المكتوبة على الحيطان والتي ورد ذكرها في هذا الكتاب) لا بدَّ من التذكير: أنّ السيد (جليل العطيَّة) يُكرِّر نقل الأخبار والنصوص من كتب عدّة، منها: (معجم البلدان ومراصد الاطِّلاع على أسماء الأمكنة والبقاع) [5]. و(مسالك الأبصار في ممالك الأمصار) [6]. أمّا ما نسخه من كتاب (أدب الغرباء) وجعله في كتاب (الديارات) فهو كثير جدّاً. ومن أجل تحديد تلك الصفحات نوجزها بالجدول الآتي التماساً للاختصار.

1 - الدّيارات، لأبي الحسن علي بن محمّد المعروف بالشابشتي، تحقيق: كوركيس عّواد، ط2، منشورات مكتبة المثنى- بغداد، مطبعة المعرف بغداد 1966م.

2 - الشابشتي: علي بن محمّد (المتوفى سنة 388هـ = 998م) كان أديباً فاضلاً، تعلّق بخدمة العزيز بن المعزِّ العبيدي، صاحب مصر، فولّاه أمر الخزانة وجعله دفترخوان، يقرأ له الكتب، ويُجالسه ويُنادمه، وكان حلو المحاورة، لطيف المعاشرة، له مصنّفات حسنة منها، (كتاب الدِّيارات)، المصدر: الصفدي الوافي بالوفيّات، مجموعة من المحقِّقين، ج22 (بيروت) ص172

3 - وهي موصوفة في فهرس المخطوطات العربيّة في تلك الخزانة (وصفاً حسناً) كما يذكر الأستاذ عواد الذي أتَّخذ النسخة المصوَّرة عن نسخة برلين أساساً له في تحقيق هذه المخطوطة.

4 - براي، جوليا، (الكتابة وأشكال التعبير في إسلام القرون الوسطى)، آفاق المسلم، ترجمة: عبد المقصود عبد الكريم، المركز القومي للترجمة، مصر، العدد 2619، ط1،2015،ص-25

5 - معجم البلدان، ياقوت، ج2، ص549

6 - مسالك الأبصار في ممالك الأمصار،ج1 ص 270-271

| ت | كتاب (الديارات) تحقيق جليل العطيّة | كتاب (أدب الغرباء) تحقيق: صلاح الدّين المُنجِّد |
|---|---|---|
| 1 | ص 88 | ص 72 |
| 2 | ص92 | ص 37-36 |
| 3 | ص100 | ص28-27 |
| 4 | ص104 | ص100-98 |
| 5 | ص112 | ص68-64 |
| 6 | ص151 | ص94-93 |

لولا خروج البحث عن حدّه المرسوم وخوف الإطالة، لذهبنا بعيداً في تناول هذا الكتاب الذي يفتقر إلى الأمانة العلميّة.

تخبرنا كتب [1] الأدب والسِّيَر والأخبار والشعر عن الكثير من الشعراء الذين كانوا يقصدون الحانات التي ألحِقت بالديارات بوصفها ملاذاً للمتعةِ والسرور واللَّذائذ. وهذا ما تجسَّدت صُوَرُه في نصوص شعراء تفنّنوا في وصف بواعث اللَّذة بهذه الأماكن تفنُّناً فنِّيّاً دقيقاً. فليس من الغريب، إذاً، أن ينشأ نوع من الأدب يُسمّى (أدب الديارات) له مقوِّماته ونسيجه الفني. ولمع شعراء كتبوا قصائدهم على حيطان الديارات وكانت القصائد إمّا محفورة أو منقوشة بنوع من أنواع الأصبغة والألوان ليطَّلع عليها كلُّ زائر، فشكّلت الغرافيتيا دوراً مهمّاً في المعجم الشعري لهذه النصوص. وهذا ما سنوضحه من خلال بعض الشواهد التي وردت في كتاب الديارات.

في موضع يُدعى (دير الثعالب) يُقدم أبو الفرج الأصفهاني تقنيّة من تقنيّات السرد فهو (الراوي- السارد- المشارك في تشكيل المبنى الحكائي) ليرسم لنا صورة بصريّة لعناصر السرد من فكرة وحبكة وشخصيّات وزمان ومكان وحوار. في جوٍّ من التسامح العقائدي الذي يصبغ النص. يقول:

«خرجتُ أنا وأبو الفتح أحمد بن إبراهيم بن علي بن عيسى رحمه الله، ماضيين إلى دير الثعالب، في يوم من سنة خمس وخمسين وثلاث مئة للنزهة ومشاهدة اجتماع النصارى هناك، والشرب على نهر (يزدجرد) الذي يجري

---

1 – منها مثلاً «نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة» للتّوخي ج3 ص 143، الناشر دار صادر 1995. والعقد الفريد لابن عبد ربّه الأندلسي.ج6 ص 361. الناشر: دار الكتب العلميّة 1983

علـى بـاب الديـر فبينمـا نحـن نطـوف الديـر، ومعنـا جماعـة مـن أولاد الكتّـاب النصـارى وأحداثهـم، وإذا بفتـاة كأنّهـا الدينـار المنقـوش كمـا يُقـال، تتمايل و تتثنّـى كغصـن ريحـان في نسـيم شـمال، فضربـت بيدهـا إلـى يـد أبـي الفتـح وقالـت

يـا سـيّدي، تعـال اقـرأ هـذا الشـعر المكتـوب علـى حائـط بيـت الشـاهد، فمضينـا معهـا، وبنـا مـن السـرور بهـا وبظرفهـا وملاحـة منطقهـا مـا اللّـه بـه عالـم، فلمّـا دخلنـا البيـت كشـفت عـن ذراع كالفضـة، وأومـأت إلـى الموضـع، وإذا فيـه مكتـوب

خرجـتْ يـوم عِيدهـا ... في ثيـاب الرواهـب
فسـبَت باختيالهـا ... كلَّ جـاءٍ وذاهـب
لشـقائي رأيتهـا ... يـوم ديْـرٍ الثعالـبِ
تتهـادى بنسـوةٍ ... كاعـبٍ في كواعـبِ
هـي فيهـم كأنّهـا الـ ... بـدرُ بين الكواكـبِ

فقلنا لها: أنتِ واللّه المقصودة بمعنى هذه الأبيات، ولم نشكّ أنّها كتبت الأبيات»[1].

فالشـعر المكتـوب علـى الحائـط الـذي تظهـر مـن خلالـه الحكايـة هـو نـوع مـن سـرد (الغائـب- الحاضـر) سـرد المتكلِّم وسـرد متعدِّد الأصوات مع وصفٍ لحبكة السـرد المتَّصلـة بـه وتصويـر لهويّـة المكان.

وفي (ديـر حِزقيـال)، قـال أبـو الفـرج: «حدَّثنـي جعفـر بـن قدامـة، قـال: قـال شـريح الخزاعـي قـال

اجتـزتُ بديـر حِزقيـال، فبينمـا أنـا أدور بـه، إذا بكتابة على أسـطوانة[2]، فقرأتها، فـإذا هـي:-

ربّ ليـلٍ أمـدّ نَفـس العـا ... شـق طـولاً قطعتُـه بانتحـابِ
ونعيـم كوصـل مَـن كنـتُ أهـوا ... تبدّلـه ببـؤس العتـابِ
نسـبونَي إلـى الجنـون ليُخفـوا ... ما بقلبي من صَبوة واكتئابِ
ليت بي ما أدّعوه من فقد عقلي ... فهو خير من طول هذا العذابِ

وتحتـه مكتـوب «هويـتُ فمُنعـتُ، وطُـردتُ وشـرّدتُ. وفُـرِّق بينـي وبين الوطـن، وحُجبـتُ عـن الإلـف والسَّـكَن، وحُبسـتُ في هـذا الدَّيـر ظلمـاً وعدوانـاً، وصُفِّـدت في الحديـد أزمانـاً»

1 - الديارات، جليل العطيّة ص 57-58
2 - أُسْطُوانَةُ البِناءِ: دِعامَةٌ يَنْهَضُ عَلَيْها البِناءُ، عَمودٌ، سارِيةٌ (المعجم)

وإنـي على ما نابني وأصابني لـذو مـرّة بـاقٍ علـى الحَدَثـانِ
فـإن تُعقـبِ الأيـام ببغيتـي وإن أبـق مَرميّـاً بـي الرجـوانِ
فكم ميَّتٍ همّاً بغيظٍ وحَسـرةٍ صبـور لما يأتـي بـه الملـوانِ

قـال:- فكتبـتُ مـا وجدتُ، وسـألتُ عـن صاحبـه، فقالـوا: رجـل هـوى ابنـة عـمٍّ لـه، فحبسـه عمّـه في هـذا الديـر، خوفـاً مـن أن يفتضـح في ابنتـه، فتجمَّـع أهلـه، فجـاؤوا، فأخرجـوه، وزوَّجـوه بهـا كرهـاً» [1].

وقـال أبـو الفـرج في دَيـر دَرَزيجـان قـرب بغـداد، قـال لـي أبـو الحسـن الواسـطي الصـوفي

«قرأتُ على حائط دَيَر دَرَزيجان: حضر فلان بن فلان الدمشقي وهو يقول:

لئن كان شحطُ البينِ فرّق بيننا فقلبـي ثـاوٍ عندكم ومقيمُ[2]

هنـا، يتحقَّـق الأداء الشـعري بوجـود طـرفين أسـاسين همـا: (الكاتـب- الشـاعر الغريـب) و(سـطح الكتابـة- حائـط الديـر) صحيـح أنّ هـذه الكتابـة تحمـل طابعهـا الذاتـي إلّا أنّ تدوينهـا علـى حائـط الديـر يجعلهـا ذاتَ مواصفـات عامّـة، والكتابـة هنـا تسـتمدّ سـلطتها مـن سـلطة المكان بهـدف الوصـول إلـى الآخـر، ويقـوم الحائـط بـدور إرسـاليّة حاملـة بين (الشـاعر الغريـب) و(القـارئ الغريـب).

ومـا كتبـه الشـاعر المُخضـرَم (مطيـع بـن إيـاس) الـذي شـهد العصـر الأمـويّ والعصـر العبّاسـي الأوَّل وهـو مـن المُحدِّثين في الشـعر لسـهولة أسـلوبه وابتعـاده عـن اسـتخدام الألفـاظ الثقيلـة (وهـذه مـن عناصـر الغرافيتيا) علـى حائـط (ديـر كعب بالشـام):

طَربـةً مـا طَربـتُ في دَيـر كَعـبٍ كدتُ أقضي من طَربتي فيه نَحبي
وتذكَّـرتُ إخوتـي ونداماـيَ فهـاج البـكاء تـذكارُ صَحبـي
حين غابوا شتّى وأصبحتُ فرداً فهـاج البـكاء تـذكارُ صَحبـي

إلى أن يقول:

ومِـن النّـاس مَـن يخـفّ ومنهـم كرحى البزر رُكّبتْ فوقِ قلبي [2]

وقـال أبـو الفـرج:- «فحدّثنـي جعفـر بـن قدامـة، عـن محمّـد بـن عبـد اللّه بـن مالـك الخزاعـي عـن أبيـه، قـال

1 – الديارات، جليل العطيّة ص 66–67

دخلتُ مع يحيى بن خالد – ديرَ هند الأوَّل، لما خرجنا مع الرشيد إلى الحِيرة، وقد قصدها ليتنزه بها، ويرى آثار المنذر، فرأى قبر أبيها النعمان، وقبرها إلى جانبه. ثمّ خرج إلى دير هند الآخر، وهو الأكبر، وهو على طرف النجف، فرأى في جانب حائطه كتابة، فأمر بسلّم، فأحضر، وأمر بعض أصحابه أن يرقى إليها، فإذا هي

| | |
|---|---|
| إنَّ بني المنذر عام انقضوا | بحيث شاد البيعة الراهبُ |
| تنفحُ بالمسك ذفاريُّهم | وعنبرٍ يقطبُه القاطبُ |
| والقزُّ والكتّان أثوابهُمْ | لم يجب الصوفَ لهم جائبُ |
| والعزُّ والملكُ لهم راهن | وقهوة ناجودها ساكبُ |
| أضحوا وما يرجوهم طالب | خيراً ولا برهبهم راهبُ |
| كأنَّهم كانوا بها لعبةً | سار إلى أين بها الراكبُ |
| فأصبحوا في طبقات الثرى | بعد نعيم لهم راتبُ |

قال: فبكى يحيى لما قُرِيء هذا الشعر، وقال: هذه سبيلُ الدنيا، وانصرف عن وجهه ذلك» [1]

فهذا التفاعل بين القارئ والكتابة الحائِطيَّة يعدّ ضرورة غرافيتيّة تُشكِّل إعادة تأسيس لسلطة الخطاب الذي يتلقّاه القارئ ممّا يجعل تأثير الكتابة الحائِطيَّة مباشراً ومعطيات النصّ مفتوحة أمام تجاوبات القرّاء التي تستدعي تأويلات مختلفة. إلى هذا، يجد الباحث، أنّ الجواب عن السؤال المطروح في بداية البحث: هل كان لحيطان الديارات أثر في بروز لون جديد من الشعر العربي؟ نقول:

**أوّلاً**- تتنوَّع القصائد الحائِطيَّة بتنوُّع المكان، والبنية الشكليّة للقصيدة تأخذ مقاسات مساحة الحائط ولا تخضع إلى إطار ثابت.على الرَّغم مِنْ أنّ القصيدة العموديّة العربيّة محصورة بسياج كتابي (شطر – عجز). ويُمكِن أنَ نُشير إلى تنوُّع أشكال القصائد المكتوبة على الحيطان، حيث تُعبِّر الهيئة الحروفيّة للقصيدة

1 – كتاب االديارات ص 168–169

أيضاً، محاضرة المستشرق الفرنسي (كريستيان روبن–(Christian Robin– في (متحف دار الآثار– الكويت Dar al Athar Museum- Kuwait- 2018) في معرض كلامه عن (دير هند الكبرى) رابط المحاضرة: https://www.youtube.com/watch?v=nQ0WIXS2IdE

عن عوالم الشاعر الداخليّة وغربته واغترابه. وهكذا نُلاحِظ أنّ الشاعر هنا لا يكتب القصيدة بل يرسمها، على العكس تماماً من الشعر المعاصر الذي تراجع فيه فنّ الخطّ وشكل الحروف وسطح الكتابة لمصلحة التنفيذ الطباعي على الورق (كتاب- صحيفة- مجلّة) الذي لا يحفل كثيراً بهذا (التساكن) بين الشعر وسطح الكتابة (بَدَلَ الحائط كسطح للكتابة بصورة الورق).

**ثانياً**- القصيدة المكتوبة على الحيطان لا تتوقَّف في منتصف الصفحة كما يحدث عند قراءة الكتب، حيِّز القصيدة وحيِّز الحائط يتطابقان.

**ثالثاً**- القصيدة الحائطيَّة لا تخضع لقياس الصفحة أو هوامشها. ولو انتقلنا إلى شكل أكثر تطوُّراً وهو الجدار الإلكتروني (تحويل الكتاب الشعري إلى ملفٍّ إلكتروني) على سبيل المثال، إنّ ملف (PDF) يُشبه لفائف الورق، عبارة عن صفحة طويلة لا تنتهي-على الرَّغم مِنْ اختلاف الترقيم- هنا لا يُمكِن أن نقلب الصفحة، حتّى حين تتغيّر الصفَحة يظلّ القارئ أمام الشاشة نفسها، والإطار نفسه، والقياس نفسه، والجدار الإلكترونيّ نفسه. ونظلّ نقرأ صفحة واحدة بلا قفا حتّى عندما تتغيّر السطور والكلمات والصفحات.

**رابعاً**- ساعدت القصيدة الحائطيَّة على ولادة (شعريّة بصريّة - عصر الكتابة) لم تكن مألوفة في الشعر العربي المأخوذ بقوّة (النظام الصوتي-عصر الشفاهيّة). مع القصيدة الحائطيَّة أصبح المتلقّي يرى القصيدة قبل أن يقرأها. وأصبح هناك نوعٌ من التفاعل الحواري بين الشاعر والقارئ.

**خامساً**- رسالة القصيدة الحائطيَّة هي التعبير عن تجربة فرديّة، لكنّ، خطابها جمعيّ.

**سادساً**- للقصيدة الحائطيَّة معنى مستقل بذاته من ناحية بنية النظام والنَّظم الشِّعْري. وإنّ استقراء المدوّنات يُسهِم في تحديد خصوصيّة هذه الكتابات وتحويل الخطابات إلى شبكة جديدة من الخطابات المضادّة.

**سابعاً**- القصيدة الحائطيَّة وضعت الشعر في اختبار تبادليّ بين الحامل الكتابيّ (الحائط- في بحثنا هذا) وبين الحامل الطباعي(كتاب - مجلّة - صحيفة).

## اِسْتِطْرَاد ثانَوِيّ (2)

كيف يُمكِن لنا أن ندخل كتباً من هذا النوع في مدوَّنة المعتمد من التراث العربي؟ وكيف يُمكِن الزعم أنّ نسخة (جليل العطيّة) هي نُسخة معياريَّة لكتاب الأصفهاني، ماذا لو جاء راوٍ جديد وجمع كتاب آخر، وقال: هذه هي النُسخة المعياريَّة للكتاب. وهكذا سيصبح لنا عددٌ غير محدود من النسخ وكلُّها تدّعي أنّها تقترب من النسخة الأصل، والسبب في ذلك لأنّ أغلب النسخ تعتمد الجمع لكتاب لم يصل منه إلّا العنوان والقليل من الاقتباسات في بعض التصانيف. فكلّ من جمع أو كتب لا يتوافر على دليل بأنّه اقترب من الأصل، لهذا تتعدَّد النسخ ويزدهر التلفيق. ومع كلّ (تحقيق) جديد نحصل على كتاب جديد، وربما يلجأ بعضُ الْمُؤَرِّخين إلى (حِيَل الجاحظ) في تأليف النصوص أو دسّها على أنّها من المتن.

في النهاية ما نُريد قوله، ليس على طريقة (جليل العطيّة) يُجري التحقيق ولا قراءة المخطوطات، فهو يُحقِّق مخطوطة لأبي الفرج الأصبهاني،على الرَّغم مِنْ أنّ هذه المخطوطة مفقودة، ولم يتمّ العثور عليها، ويُجمَع الكتاب من كتبَ مختلفة ويُقتبَس الكثير من أقوال وأفكار الأستاذ (كوركيس عواد التي وردت في مقدِّمته لكتاب (الديارات للشابشتي) والحقيقة أنّ كتاب (الديارات) لـ (جليل العطيّة) هو قراءة تجميعيّة وليس تحقيقاً، بوضوح أكثر هو عبارة عن جمع أو إعداد ولا توجد نسخة من مخطوطة الأصبهاني. أمّا لماذا نتوقَّف عند هذا الكتاب وكتاب (أدب الغرباء) وكتب أخرى (تغيب فيها النسخة المعياريَّة وتحضر هويّة من جمع النصوص)، أجد أنّ الأمر يتعدّاني كباحث، إذ يصل إلى سؤال جوهري: كم مِن الكتب الملفَّقة اعتمدناها كمصادر في بحوثنا الجامعيّة مِن دون أن نضعها في موضع المعاينة والمناقشة؟ كم من المراجع المزيَّفة التي اعتمدناها في البحث الأكاديميّ مِن دون مراجعتها أو تفحُّصها أو إخضاعها إلى المنطق قبل اعتمادها؟

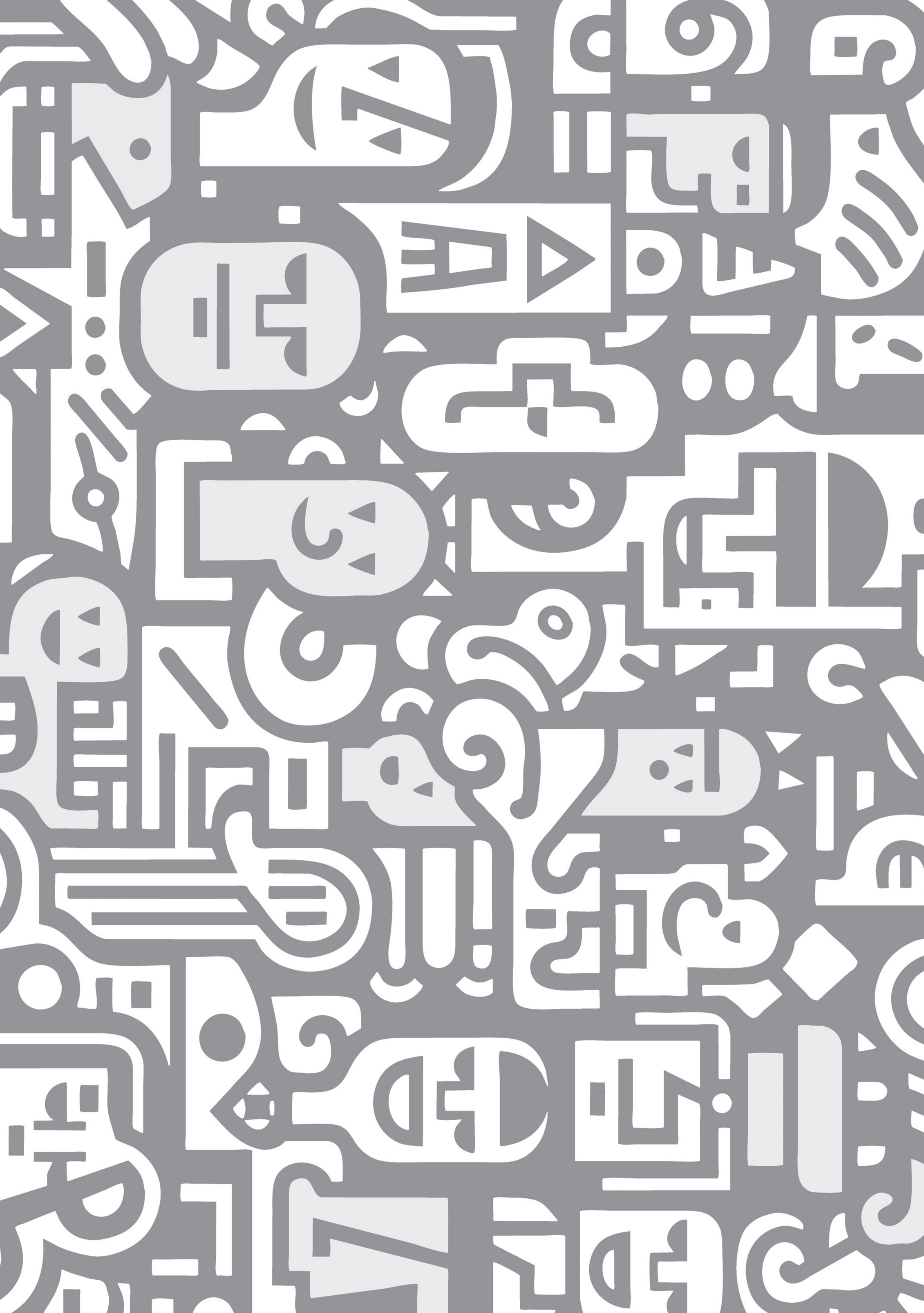
هذه الأسئلة التجديفيّة هي أسئلة مَن لا يريد خيانة الدرس الأكاديميّ.

## اِسْتِطْرَاد ثانَوِيّ (3)

لكلٍّ مصطلح الأساطير المؤسَّسة له، وحدها الغرافيتيا يريدها بعضهم أن تظهر مثل صدفة غريبة أو شجرة شيطانيّة تخرج لوحدها من دون تربة خصبة أو أساطير. إذ يربط نشأتها من نهاية الستينيّات وبداية السبعينيّات في القرن العشرين. لكنّنا في هذا الفصل نُريد العودة إلى البدايات الأولى التي تُغذّي الغرافيتيا. ونُحاول قراءة النشأة بحسب مستويات عديدة أسطوريّة ودينيّة وفلسفيّة ومعماريّة وفنيَّة وشعريّة. ونُؤكِّد في الوقت نفسه، على أنّ الفنون التصويريّة هي من الفنون التي استطاعت أن تتعلَّمَ من ماضيها.

# الفصل الثاني:

# ما الغرافيتيا



## 2.1. مدخَلٌ

هل سبق لك أن اقتربتَ من الحيطان وقرأت المكتوب عليها، هل شاهدت ذلك التوثيق الرائع واطَّلعت على ثروة من المعلومات عن تاريخ المدينة ونسيجها الاجتماعي والسياسي والثقافي، هل حقّاً فعلت ذلك، هل فكّرت يوماً في الشخص الذي يقف وراء علبة (الرَّشّ)؟ هل تعرف ما هي الأفكار والمشاعر التي (يرشَّها) من العلبة عندما يصطدم الطلاء بالحائط؟ هل تعرف أيّاً من قصصهم. هل فكَّرت يوماً في التاريخ وراء الفنّ؟ لقد دأبت السلطات المهيمنة على قمع الفنّانين الغرافتيين والتقليل من مواهبهم، من خلال مضايقتهم، والنظر إليهم بازدراء. لكن، مع ذلك تظلّ الغرافيتيا مثل (فجوة) في الجدار الحديدي الذي تفرضه السلطات المهيمنة، فجوة يُمكِن الهرب عبرها من القمع ويُمكِن العودة من خلالها أيضاً.

يهدف هذا الفصل إلى استخدام تعريفٍ (للكتابات الحائِطيَّة) بناءً على محتواها وموقعها ويُحاوِل تقديم إجابات عن الأسئلة الكثيرة التي تطرحها الغرافيتيا. ما هي الغرافيتيا، كيف نشأت، ولماذا تظهر في مناطق معيَّنة وضمن مجموعات محدَّدة أو مكان معيّن؟ هل من الممكن تفسير دوافعها، ما الذي يجعلها خارجة على القانون؟ ما هي الأنماط، ما هي الأنواع وما هي القواعد التي تحكم منفِّذوها، ما هو دورها في الحياة، وكيف نتفاعل معها؟

والسؤال الأخير، هل يُمكِن القضاء على الغرافيتيا؟

## 2.2. التعريف - لمحة تاريخيّة وتطوُّر المصطلح.

كيف يُمكِن أن نعرِّف الغرافيتيا؟

هل بوسعنا تعريفها وتعيين هويّتها بشكلٍ واضح ودقيق؟

هل هي فنٌّ قائم بذاته أم فنّ وسيط بين الرسم والكتابة؟

لو بحثنا عن تعريفٍ للفنِّ الغرافيتي خارج إطار القواميس والمعاجم اللغويّة، لن نجد أفضل ممّا قاله (جيل دولوز) وهو يصف (ميشيل فوكو): «لقد تفنّن فوكو

دائماً في تشكيل لوحات رائعة يرسمها بتحاليله ... التحليل هنا ...لا بالمعنى العليّ والسببيّ، بل بالمعنى البصريّ، الضوئيّ للّون: من الأحمر القاني الذي يُصوِّر التعذيب والتنكيل حتى الرمادي القائم الذي يُصوِّر السجن، التحليل واللوحة يسيران جنباً إلى جنب وينتميان إلى المستوى نفسه»[1]. ويقول في موضع آخر: «لوحات مزخرفة بالألوان على خريطة ملِّمتريّة»[2]. هذا بالضبط ما ينطبق على تعريف الفنّ الغرافيتي، فهذا الطرح الموجَّه لوصف (فوكو) كأنّه موجَّه في الوقت نفسه لوصف الفنّ الغرافيتي الذي يخوض بدوره مقاومة باسلة ضدّ المفاهيم المهيمنة لكلِّ أنواع السلطات: السياسِيَّة، الثقافِيَّة، والاجتماعِيَّة.

يُمكِن القول إنّ رواج مصطلح (الغرافيتي) يعود إلى بواكير ستينيّات القرن العشرين، كجزء من يقظة الهويّات، فظهور الكلمة في هذا الوقت جاء تعبيراً عن حركات المقاومة والمناخات الثقافِيَّة التي سادت في تلك الفترة، وتمّ ابتكار المصطلح ضمن عائلة دلاليّة من الفنون التي تشمل مصطلحات مثل:- (هب هوب)، (بوب أرت)، (بريك دانس) وكلّها تدل على **(التمرُّد)**. هنا، لا بدَّ من الاعتراف أوَّلاً بصعوبة تقديم تعريف مجرَّد (للغرافيتيا) لكن، هذا لا يمنع من إيراد بعض التعريفات مع التعقيب عليها:

يخبرنا التعريف المعجميّ بحسب قاموس كامبرج للُّغة الإنكليزيّة، أنّ (الغرافيتي - Graffiti) هي «كلمات أو رسوم، تحمل روح الدعابة، وهي في الأغلب ذات طابع سياسيّ، أو اجتماعيّ، تُرسَم أو تُكتَب على الجدران والأبواب وما إلى ذلك من الأماكن العامّة»[3]

لهذا التعريف نقائضُ عديدة، فهو ضيِّق النطاق بشكلٍ خاصٍّ، لأنّه يُركِّز على الوصف أكثر من التفسير، ولا يُسلِّط الضوء بشكلٍ كافٍ على الوظائف الحقيقيّة للغرافيتيا، ولا يتضمَّن نشاطها وتشكيلها وشمولها على نظم واسعة من الظواهر الرمزيّة وغير الرمزيّة أيضاً، ولا يُحدِّد الانسجام بين عناصرها.

ويُعرِّف قاموس (أكسفورد) الغرافيتيا، بأنّها: «الكتابة أو الرسوم أو الخربشة، أو الخدش، أو الرشّ بطريقة غير مشروعة على الحائط أو على سطح آخر في

1 – دولوز، جيل، (المعرفة والسلطة – مدخل لقراءة فوكو)- ترجمة: سالم يفوت، الناشر: المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، الدار البيضاء – المغرب، ط1، 1987، ص30

2 –المصدر نفسه

3- dictionary.cambridge.org/dictionary/english/graffiti

مكان عام» [1]. لكن، هذا التعريف ملتبس، أيضاً، فهو يصرّ على الوصف، ولا يُشير إلى الإبداع الاستعاريّ سواء أكان لغويّاً أو تصويريّاً للغرافيتيا، ولا يُعنى بالأبعاد الكثيرة لوظائفها. ويستدعي التعريف السّابق ويُردِّد أصداءه، لكنّه، يُضيف كلمة (خدوش) وهذه إضافة مهمّة جدّاً تتعلَّق بالبنى الجذريّة التي تُشكِّل عوالم الغرافيتيا.

إنّنا ندَّعي أنّ الغرافيتيا من أقوى أسلحة الفنّ المعاصر، مع ذلك، فإنّ مصطلح (غرافيتي - Graffiti) [2] لم يُذكَر في قاموس (المورد – إنكليزي – عربي). لكن، أغلب الكتابات العربيّة (سواء أكانت كتابات صحافيّة أم دراسات جامعيّة تترجمها بِـ «الكتابة على الجدران» وهذا تعريف يتجنَّب التعريف ولا يُريد الامتثال لقواعد منهجيّة).

ما هي الغرافيتيا؟ لا تستهوي الباحث ترجمة هذا الاصطلاح التعبيري بـ (الكتابة على الجدران) بيد أنّ هذه الترجمة إلى اللُّغة العربيّة ليست دقيقة، لأنّ كلمة (الكتابة) هنا، لا تعني الرسوم والعلامات والأيقونات والخربشات التي تستخدمها الغرافيتيا. يُعرِّف لسان العرب الكتابة: «والكِتابةُ لِـمَنْ تكونُ له صِناعة، مثل الصِّياغةِ والخِياطة» [3] وهذا لا ينطبق على الغرافيتيا، لهذا يُفضِّل الباحث هنا، استخدام كلمة (الخَرْبَشة) التي يُعرِّفها (لسان العرب) بأنّها «إِفساد العمل والكتاب ونحوه» [4] وهذا يتجانس تماماً مع مفهوم الغرافيتيا، فهي تُعبِّر عن شكل من أشكال المقاومة، المقاومة بوصفها تجربة ضدّ الترويض، فهذه الخربشة هي التجربة عينها. الغرافيتيا لا تحيا من غير مقاومة. صحيح، إنّ (الخَرْبشة) قد تبدو بلا معنى، ولا يُمكِنها أن تكون دقيقة إلّا أنْ توضع قبالة فعل المقاومة. لهذا يُفضِّل الباحث استخدام عبارة (الكتابات الحائِطيَّة أو **المُخَرْبَشات** الحائِطيَّة بمعنى كتابات أو نقوش أثريَّة) مقابل الغرافيتيّ.

نظراً لأنّ الغرافيتيا كـ (مصطلح) هي ظاهرة حديثة نسبيّاً، فلا يوجد إجماع كامل حتّى الآن على تعريف المفهوم. بشكلٍ عام، يتمّ الاستشهاد بأربعة عناصر

1- www.lexico.com/definition/graffiti

2 – المورد– قاموس إنكليزي – عربي–تأليف: مُنير البعَلبكي، دار العلم للملايين– بيروت – لبنان.

3 – لسان العرب – ابن منظور– دار صادر– بيروت. مصدر (كتابة)

4 – لسان العرب – خربشة

عنـد تعريـف الكتابـات الحائِطيَّـة، كمـا يذكـر (جفـري يـان روس – Jeffrey Ian Ross) [1]وهـي

1. وضعها غير القانوني ومحتواها.
2. جماليّاتها.
3. مؤلّفو الغرافيتي (المُغَرفِتون)
4. الموقع الذي رُسِمَت فيه.

يصعـب تحديـد هـذه التعريفـات في حـدّ ذاتهـا، لكـن، يُمكِـن أنْ نُلاحِـظ أنّهـا تذهـب في اتِّجاهيْـن لا يلتقيـان بالضـرورة، اِتِّجـاه التعريفـات الوصفيّـة واتِّجـاه مفهـوم السـلطة المهيمنـة التـي تربـط تعريـف الغرافيتيـا بالخـروج علـى القانـون.

لكـي نسـتعمل كلمـة (غرافيتيـا) في معناهـا الـذي نقترحـه وهـو (المُخَرْبَشـات الحائِطيَّـة) لا بـدّ مـن العـودة خطـوة إلـى الـوراء. بـدأت الغرافيتيـا عندمـا أصبحـت المـدن (المنبـوذة) مـدن العمّـال والمهاجرين والهويّـات الفرعيّـة والأعـراق المختلفـة كـ (معاقـل للهامـش) في المجتمـع المعاصـر. وأصبـح الفعـل (الغرافيتـي): شـهادة بلغـة الصـورة عـن وقائـع مجتمـع مـا وتاريخـه.

يُشـير مصطلـح (الكتابـات الحائِطيَّـة) إلـى النقـوش والرسـوم والأشـكال ومـا إلـى ذلـك، الموجـودة علـى جـدران المقابـر أو الآثـار القديمـة، كمـا هـو الحـال في سـراديب الموتـى في رومـا (The Catacombs of Rome) أو في بومبـي (Pompeii) وتطـوَّر اسـتخدام الكلمـة التـي عاشـت مـع الأجيـال علـى اختـلاف الزّمـان والبيئـة، ليشـمل أيّ رسـوم مطبَّقـة علـى الأسـطح بطريقـة يعتقـد بعضهـم أنّهـا تُشـكِّل تخريبـاً. لا نُريـد أن تكـون تعريفاتنـا اجتـراراً كلِّيّـاً أو جزئيّـاً لتعريفـات سـابقة، وهـي بالإجمـال تعريفـات تتكـرَّر في معظـم الكتابـات.

إذاً كيـف نُعـرِّف الغرافيتيـا؟ كيـف تتمظهـر وعلـى مـاذا تقـوم ظاهرتهـا؟ للإجابـة عـن هـذه الأسـئلة، يتطلّـب الأمـر بدايـة، أنْ نسـتمع إلـى أقـوال المفكِّريـن لتوصيـف الغرافيتيـا، كيـف أمكـن لكلمـة قديمـة أن تظهـر إلـى النـور في عالـم جديـد. عندمـا تطلـب مـن النـاس في الشـارع وصـف الغرافيتـي، يُفكِّـر معظمهـم في الخربشـات والرسـوم الملوَّنـة في الشـارع المنفَّـذة بواسـطة علـب (الـرَّشّ). لكـنَّ، الغرافيتيـا، أبعـد

1- Jeffrey Ian Ross, Routledge Handbook of Graffiti and Street Art (New York: Routledge, 2016), 1-2.

من ذلك بكثير. من الناحية اللُّغويّة، يُرجَّح أنّها مشتقَّة من المصدر اللاتيني (graffiare)، وهو ما يعني «الصفر». تمّ استخدام المصطلح لأوَّل مرَّة في عام 1841 من قِبَل عالم الآثار (Avelino) لوصف النقوش الحائطيَّة في مدينة بومبي[1]. وهي تعني الرسوم المنفَّذة ببساطة وعفويّة أو الكتابات أو النقوش أو الخربشات بشكلٍ غير قانونيّ، ويُطلَق مصطلح الغرافيتي على جميع أنواع النقوش والرسوم والكتابات المنفَّذة بواسطة موادّ مختلفة مثل: (البخّاخات، العلامات، السكاكين والطباشير) وغالباً ما تكون غير قانونيّة، ويتمّ تنفيذها على الحيطان والسطوح والآثار وغيرها من الأماكن. والكتابة الحائطيَّة ظاهرة تاريخيّة خالدة. تُعبِّر عن ظروف وأحداث معيَّنة، وبهذا المعنى يُمكِن اعتبار الغرافيتيا من أقدم أشكال التعبير البشري والتعبير الثقافي[2]. بالإضافة إلى أنّها شكلٌ من أشكال التواصل الشخصي وخالٍ من المقاومة الاجتماعيَّة اليوميّة التي تمنع الناس من إطلاق العنان لأفكارهم[3]. وبالتالي، يُمكِن أن توفر الغرافيتيا رؤى مثيرة للاهتمام حول الثقافة والمجتمع الذي نعيش فيه والتغيُّرات في ذلك المجتمع. في هذا الصدد تُشكِّل الغرافيتيا مصدراً مهمّاً للغاية بالنسبة إلى علماء الآثار والمؤرِّخين، وهذا ما تفصح عنه أغلب الرسوم على الجدران الصخريّة في كهوف (لاسكو) في فرنسا، و(التاميرا) في إسبانيا والكتابات الهيروغليفيّة في مصر القديمة. ومع ذلك، فإنّ بعض المؤلِّفين لا يعتبرون هذه الرسوم تنتمي إلى الغرافيتيا لأنّها لا يُمكِن اعتبارها محظورة أو غير رسميّة أو غير مقبولة اجتماعيّاً، ربما، كانت لهذه الرسوم والكتابات وظائف رسميّة أو دينيّة أو اجتماعِيَّة أو نفسيّة معتمدة في العصور القديمة، فقط تمّ العثور على نقوش في سوق أثينا القديمة. في حين كشفت الحفريّات في بومبي عن حوالى 1500 أثَر من الكتابات على الجدران في المباني العامّة والخاصَّة، بما في ذلك الشتائم والاحتجاجات السياسيَّة والشعر والشعارات الانتخابيّة وإعلانات بيع المنازل والعروض المسرحيّة[4].

---

1- BOSMANS, B., THI EL. A Guide to Graffiti-Research. Brussel, Uitgeverij Rhinoceros vzw, 1995, p. 9-11.

2- Ibid., p 11

3- ABEL, E., BUCKLEY, B., The handwriting on the wall: toward a sociology and psychology of graffiti. London, Greenwood Press, 1977, p. 3 en p. 99

4- WALSH, M., Graffito, Berkely, North Atlantic Books, 1996, p. 10

بموازاة هذا الفهم الأوَّل للغرافيتيا تمّ ربط النقوش بشهادات وأوصاف أخرى من تلك الفترة، وتطوَّر في الحقبة الحديثة استعمالٌ علميّ لكلمة (غرافيتيا) وحصلت الدراسات المعاصرة على رؤية لمجتمعات لم يتمّ الحصول عليها من خلال الكتابات الرسميّة وكانت هذه الكتابات قادرة على رسم أو إعادة بناء الحياة اليوميّة في مدينة مثل بومبي[1] على سبيل المثال.

كان الرومان معروفين أيضاً، بكتابة الكتابات الفاحشة - في كثير من الأحيان- على جدران الحمّامات العامّة. وفي ذلك الزمن اتَّخذت السلطات خطوات لاحتواء هذه الظاهرة. لقد قاموا بحماية جدرانهم بوضع صور الآلهة والأشياء الدينيّة الأخرى على جدران المرحاض. ومَن يتجرّأ على الكتابة على الجدران ولم يُظهر أيَّ احترام للآلهة، فعليه أن يتحمّل الغضب الإلهي. أصبحت هذه الإجراءات خطيرة في دوائر معيَّنة ولكن من غير المعروف ما إذا كان لهذه التدابير تأثيرات وقائيّة.[2]

وحتى نستكمل هذا العرض التاريخي علينا أن نُضيف فترة تاريخيّة أخرى، ألا وهي فترة العصور الوسطى، حيث تمّ العثور على الكثير من الكتابات على الجدران في الكنائس والقلاع، ويُعدّ برج لندن هو المنصة المثاليّة التي تُعرَض عليها أبشع الكتابات، بل هو الموطن الأوَّل لواحدة من أكثر المجموعات المروِّعة في تاريخ الكتابات الحائِطيَّة وفي جميع أنحاء أوروبا، كانت الكتابات تكتب بالدم المأخوذ من أيدي الملوك والملكات والقدّيسين والعلماء الذين انتظر الكثير منهم الموت بسبب مخالفات سياسِيَّة أو نتيجة الوازع الدينيّ أو الأخلاقيّ. [3]

كانت الكتابة على الجدران السياسيَّة شائعة جدّاً في القرن التاسع عشر، وتمّ العثور على الكثير منها، خصوصاً، كتابات الأحزاب المعارضة التي أصبحت منفذاً للأشخاص للتعبير عن عدم الرِّضا [4]

وقبل الحرب العالميّة الأولى وبعدها بسنوات استخدم الناس (محاريث الجير) لكتابة الشعارات السياسِيَّة على الجدران والأعمدة. وتُعتبر فترة الستينيّات من

1- DEPAEPE, H., Dossier Graffiti. Oorlog op de muren. Go Student-Knack, september 1997, p. 24.

2- ABEL, E., BUCKLEY, B., The handwriting on the wall: toward a sociology and psychology of graffiti. London, Greenwood Press, 1977, p. 5-6

3- Ibid., p. 6

4- WAEYENBERGHE, A., BOSMANS, B., O.C., p. 47.

القرن الماضي العصر الذهبيّ للكتابات الحائطيَّة، الأحداث السياسيَّة والثقافيَّة والاجتماعيَّة التي حدثت في هذه الفترة أدّت إلى انتشار هذه الظاهرة في الشوارع بشكلٍ مُلفت للنظر، وكانت الشعارات المكتوبة ضدّ حرب فيتنام ظاهرة شائعة جدّاً. واستخدمت (حركات التحرُّر الوطنيّ) الكتابات الحائطيَّة لإظهار رؤيتها للواقع. وكذلك فعلت الحركات الطلّابيّة (مثل شعارات ثورة مايو 1968 في فرنسا) وحركات السلام. وأعربت الكثير من حركات الاحتجاج عن مقاومتها من خلال الكتابات الحائطيَّة على مرّ العصور. مع صعود ثقافة (الهيب هوب – Hip hop) في مدينة نيويورك حوالى عام 1970 تحديداً في حيّ البرونكس كردّة فعل على الظلم والعنصريّة التي تعرّض لهما السود من البيض، اكتسبت الغرافيتيا دفعة جديدة وقويّة للغاية وكان معظم الشباب من (الغيتو) يُمارسون الكتابة على الحيطان في منافسة على الاحترام بين أقرانهم، وغالباً ما كانت هذه الكتابة مصحوبة بأشكال من التخريب، ممّا أدّى إلى الكثير من المقاومة داخل السلطات. وتخبرنا (ماريسا أ. غوميز – Marisa A. Gomez) في كتابها (الكتابة على جدراننا) تقول: «كان الشباب من المناطق المحرومة هم من استخدموا الكتابة على الجدران لترك توقيع في جميع أنحاء المدينة.» «في أوائل السبعينيّات من القرن الماضي، أصبحت الكتابة على الجدران شائعة في مدينة نيويورك بكتابة الأسماء المستعارة الشخصيّة، ممّا أدّى إلى انفجار عالميّ للكتابة على الجدران استمرّ حتّى يومنا هذا» [1]. ويُقدِّم لنا فيلم (Style Wars) [2] الكثير من المعلومات عن النشأة الأولى لثقافة الغرافيتي وكيف ازدهرت في بداياتها في مدينة نيويورك ويُعطي صورة كاملة عن تنظيم الحركات المتعدِّدة الأشكال التي أفضت إلى انبثاق هذه الثقافة.

اليوم، الأمر مختلف، تُركِّز الكتابة على الحيطان على الصور أكثر من تركيزها على الحروف واسم المؤلِّف. باتت ظاهرة الكتابات الحائطيَّة حقيقة في جميع أنحاء العالم وهناك الكثير من الشعوب والهويّات والحركات المضادّة تُعبِّر عن ذاتها من خلال الغرافيتيا وهي موجودة في المدن مثلما هِي موجودة في المناطق الريفيّة، ومنتشرة في الدول الغربيّة وفي مناطق الصراعِ مثل فلسطين والمدن الناشئة مثل سانتياغو. تمنح الكتابة على الجدران صوتاً للأفراد من الثقافات

1- Marisa A. Gomez «The Writing on our Walls: Finding Solutions through Distinguishing Graffiti Art from Graffiti Vandalism," U. Mich. JL Reform 26(1993): 637

2 – فيلم – Style Wars.

الفرعيّة، من خلال الرسائل التي غالباً ما يكون لها تعبيرات فنيّة تُواجِه الآفاق المتوارية في ضباب المستقبل وتُبدع النماذج الجديدة التي تُضاف إلى استخدام مفهوم الغرافيتيا، وتطرح تحليلات ذات توجُّهات مختلفة من قِبَل مجموعة من الباحثين الأكفّاء. ومن أجل استخلاص أكبر قدر من المعلومات المفيدة نفحص – في المبحث التالي– بعض التعريفات كما نجدها عند عدد من المنظِّرين.

## 2.3. تعريفات الغرافيتيا كما نجدها عند عدد من المنظِّرين.

من الضروريّ جدّاً لتطوير أيّ نظريّة تسعى لأن تكون مفيدة في شرح كيفيّة عمل الغرافيتيا وفهمها لا بدّ مِن أن تضع في اعتبارها فكرة الإدمان على المخاطرة من أجل كسب الاحترام الذي يُوفِّره أسلوب حياة (المُغَرفِت). أغلب دراسات البلاغيّة البصرية تنطلق الآن من متغيِّرات أساسيّة في مقاربة خطابها والكثير من التعريفات تُحاوِل فهم أسباب المشاركة في الكتابات الحائطيَّة. وهي هنا تُحاوِل فهمِ ما يُحفِّز الَفنّان الغرافيتي ولا تُعطي تعريفاً له. يشكو مفهوم الغرافيتيا، أصلاً، من التباسٍ دلاليّ، فالكتّاب الذين يعمدون إلى الكتابة عن المصطلح لا يُقدِّمون كلّهم التعريف نفسه، وهو ما يجعل حقل الدراسة عسيراً.

تكتب (ميرا تايلور – Myra Taylor) مقالتين عن الغرافيتيا مِن دون أن تضع تعريفاً محدَّداً لهذا المصطلح [1] وهذا الأمر ليس جديداً في الأدبيّات الغرافيتيّة. في كثير من الكتابات يتمّ اللُّجوء إلى الاستشهاد أو وصف الكتابات أو التعليق عليها، لكن، نادراً ما نقرأ تعريفاً.

حاول عدد من الكتاب وضع بعض التعريفات، لكنّها تظلّ ضعيفة (فرانك. جي.دي أنجيلو –Frank J. D’Angelo) أحد علماء تحليل الخطاب. في كتابه المعنون بـ (الأبقار المقدَّسة تجعل الهامبرغر كبيراً– خطاب الكتابة على الحيطان). يُقدِّم تعريفاً نظريّاً للكتابات الحائطيَّة فيقول فيه: «رسوم خام ونقوش وعلامات تظهر على اللَّوحات الإعلانيّة والأسوار والجدران وأنواع أخرى مختلفة من أسطح الكتابة»[2].

1- Taylor, Myra Fraces. « Addicted to the risk, recognition and respect that the graffiti lifestyle provides: «Towards an understanding of the reasons for graffiti engagement.” International Journal of Mental Health and Addiction, 2012: 54-68

2- D›Angelo, Frank J. «Sacred Cows Make Great Hamburgers: The Rhetoric of Graffiti.» College Composition and Communication, 1974: 173-180.

هـذا التعريـف يفتقـر إلـى القـدرة علـى التمييـز بين المشـاريع الفنيّـة العامّـة والكتابـات الحائِطيَّـة، فهـو حين يُضمِّـن كلمـة (الخام) يُؤكِّـد، هنـا، علـى وجهـة نظـر سـلبيّة إزاء (الكتابـات الحائِطيَّـة). التعريـف يخلـو مـن الإشـارة إلى الأسـلوب الفنيّ، ولا يُراعـي انبثـاق «إبيسـتيمة جديـدة» ولا يُقـدِّم إمكانـات الانعطـاف في التداخـل الإبداعـي وتحقيـق العمـل الفنـي، أو بصيغـة أفضـل، مُولِّـدات الغرافيتيـا. ولا يأخـذ في الحسـبان المشـاريع الجمالِيَّـة للفنّـانين المنخـرطين في الممارسـة الغرافيتيّـة، وفي النهايـة، لا يُعيـر الاهتمـام المناسـب للنقطـة الأساسـيّة في تميُّـز مهـارة الفنّـان الغرافيتـي، مـن الصحيـح جـدّاً، إنّ علاقتنـا بالأشـياء ذاتهـا (وفي مرحلـة مـا) لـم تعـد خامـاً. فكيـف إذ كان فنّـاً متطـوِّراً تلبـس شـكلاً مـن أشـكال المقاومـة المضـادّة. مـا الـذي يُميِّـز العمـل الغرافيتـي الـذي يظهـر كـ (خـام) عـن علامـة تظهـر مـن قِبَـل شـخص مـا؟ بـدلاً مـن تعريـف (الغرافيتيـا) فـإنّ (دي أنجيلو) ينقـل الانطبـاع السـلبيّ الأوّل الـذي وصـل إليـه، وهـذه مهمّـة مختلفـة تمامـاً، تُشـبِه مـن يُعـرِّف (شـرائح اللحـم) بأنّهـا (قطـع مقـزَّزة) فقـط، لأنَّ الأم كانـت طاهيـة سـيِّئة. وهـذا يُشـكِّل صدمـة معرفيّـة عاليـة، لأنّ الإبـداع محكـوم بذلـك الإغـراء الجـذّاب الـذي يجـري في عـروق الإنسـان منـذ خروجـه مـن الكهـف، وليـس بالطهـو السـيِّئ للأمّهـات. بعبـارة أخـرى، تعريـف الأم يتحاشـى هـذا الإبـداع، كأنّـه يهـرب، أو يخـاف، أو هـو مسـكون بهاجس آخـر. أنَّ نُعـرِّف الغرافيتيـا بـ (الخام) هـو أن نُرسِـل رسـالة إلـى عالـم مجهـول مـن دون أن نضـع توقيعـاً، ومـن دون أن نكتـب كلمـة واحـدة في صفحـة المدونـة الغرافيتيّـة.

في نهايـة المطـاف، نقـول: إنّ وصـف الكتابـات الحائِطيَّـة في مدينـة مـا لا يعنـي الكتابـات كلَّهـا في مـدن العالـم المختلفـة. وإنّ تعريـف المصطلـح هـو ليـس الوصـف، بـل هـو وضـع (خلاصـة فاعلـة) تهـدف إلـى التجديـد المفهومـي أمـام جيـلٍ كامـلٍ مـن القـرّاء.

في مقـال أخـر عـن بعـض أشـكال الكتابـات الحائِطيَّـة يُعرِّف (جـورج .سـي. سـتورز –George C, Stowers) الفـنَّ الغرافيتـي، بعـد أن يسـتعرض المعاييـر الجمالِيَّـة التـي يعتقـد أنّهـا تُرضـي فـنَّ الكتابـة علـى الحيطـان، يقـول: « ... بالإضافـة إلـى ذلـك، إنّ فـنّ الكتابـة الحائِطيَّـة هـو ليـس نشـاطاً عفويّـاً مثـل وضـع العلامـات في شـكل خربشـة خياليّـة. بـل هـو يهـدف إلـى أنتـاج القطعـة، مسـتخدماً القـدر الكبيـر مـن الخيـال والتخطيـط والجهـد. إذ يقـوم الرسّـام الغرافيتـي بعمـل رسـم تخطيطـي

أوّلاً. ثمّ يضع (الكاركتر) الخاص بالشخصيّات ثانياً، ويختار الألوان ثالثاً، بعد ذلك، يختار القماشة أو السطح ويرسم التخطيط الأوليّ ثمّ يقوم بتعبئة الألوان والزخرفة، حتى يصل إلى الانتهاء من المخطَّط الأخير»[1]. تعريف (ستورز- Stowers) هذا يضعنا قبالة مشكلة جديدة وهي أنّ استبعاد وضع العلامات كشكلٍ من أشكال الكتابات الحائطيَّة، لا يُشير إلى تعريف دقيق، ولا يُساعد على إبرازٍ مدى تعقيد وتطوُّر الفَنّ الغرافيتي. في حينٍ أنّ الكتابات الحائِطيَّة يُمكِن أن تكون بدائيّة. وهذا التعريف يستثني هذه الصورة.

توثِّق الكثير من مقاطع الفيديو عبر الإنترنت الجهد المبذول من أجل التحضير لقطعة غرافيتيّة، وتوضح مستويات التطوُّر التقني التي يدخلها بعض الفنّانين لإنجاز الرسوم، بعض الأعمال قد تستغرق يوماً كاملاً أو أكثر حتى يكتمل التحضير لها. لا يختلف هذا التعريف عن التعريف السابق فهو يكشف عن بعض الأنماط الغرافيتيّة أكثر ممّا يُثبت تعريفاً واضحاً، ويفشل في التمييز بين إعلانات الشركات والكتابات الحائِطيَّة. فإذا كان (D'Angelo) قد أوْصَدَ الأبْوابَ والنَّوافِذَ يعمل (Stowers) على إغلاق الرتاجات أمام الموهبة الفنيّة التي يتمتَّع بها الكثير من الفنّانين الغرافيتيّين.

تعريفاً للكتابات الحائِطيَّة، وأفضل بكثير من التعريف السّابق:- (Stowers) في موضع آخر، يُقدِّم

«الكتابات الحائِطيَّة (مفردات الكتابات الحائِطيَّة) تُشير إلى الرسوم أو العلامات أو الأنماط أو الخربشات. وتُشير أيضاً، إلى الرسائل المرسومة أو المكتوبة أو المنحوتة على الحائط أو السطح، بمعنى «الخدش» في إشارة إلى كتابات الحائط المختلفة التي تبدأ من «الكهفوف» إلى «القطع» الكبيرة، مروراً بخربشات الحمّامات، وكلّ الرسائل المخدوشة على الحيطان. أيضاً أيّ علامة غير مرغوب بها على ملكيّة خاصَّة أو عامّة، ويُمكِن اعتبارها عملاً من أعمال التخريب»[2].

الجزء الأكثر أهميّة في هذا التعريف هو العبارة الأخيرة (**أي علامة غير مرغوب بها على ملكيّة خاصَّة أو عامَّة، ويُمكِن اعتبارها عملاً من أعمال التخريب**). كلّ شيء قبلها هو مجرَّد أمثلة على الكتابات الحائِطيَّة، لكنّها، ليست قائمة شاملة

1- Stowers, George C. «Graffiti Art: An Essay Concerning The Recognition of Some Forms of Graffiti As Art.” Graffiti.Org. 1997. http://www.graffiti.org/faq/stowers.html
2- Ibid

بالكتابات الحائِطيَّة كلِّها. في عام (2007) عرضت إحدى الشركات إعلاناً عن فيلم مقبل على حائط ناطحة سحاب في بوسطن. لم يطلب المعلنون الإذن من أصحاب المباني أو الشرطة المحليّة. المسؤولون عن الإعلان تمّ اعتقالهم لأنّهم قاموا بفعل تخريب، وهنا يكمن السؤال: ماذا عن الشعارات التي تروِّج وتخصّ الحكومات أو السلطات التي تحتلّ الحيطان وشوارع المدن، ألا تُعتبَر فعلاً تخريبيّاً؟ [1]. ماذا عن الشعارات التي تكتبها السلطات المهيمنة للترويج عن أفكارها؟ ماذا عن صُوَر رئيس البلاد؟ ماذا عن عبارات تبجيل وتقديس الحاكم وكلّ تلك الشعارات التي تنتج «الشرعيّة» و«الهيمنة» للنظام؟ ماذا عن العبارات المكتوبة في كلّ مكان والتي تدعو المواطن إلى الطاعة والخضوع والامتثال في الدول البوليسيّة؟ ماذا عن اعلانات الانتخابات التي تنشرها الأحزاب السياسِيَّة للترويج لمرشحيها؟ ماذا عن توظيف رموز العقائد الدينيّة على الواجهات؟ ماذا عن الكيفيّة التي تعمل من خلالها الصُّوَر والخطابات؟ وماذا ...؟.

كلُّ هذا الممارسات وغيرها، ألا تُعتبَر أفعالاً تخريبيّة ؟!

من الصعوبة الحصول على معرفة دقيقة للإجابة عن هذه الأسئلة، صحيح، إنّ سلوك السلطات المهيمنة واضح من ناحية الآثار التي تُنتِجها، لكن، هذه السلطات توظِّف (المَرْغُوب فِيهِ) و(غير المَرْغُوبِ فِيهِ) بشكل يخدم استراتيجيّات سيطرتها القائمة على الإجباريّة بدلاً من الشرعيّة. عندما نتحدَّث عن الغرافيتيا فأنّ أكثر الأمثلة دلالة، هي أمثلة عدم السؤال عن «التصريح بالموافقة» هذا المثال الذي تبلور بدءاً من عصر تعلُّم الإنسان الكتابة حتى بلغ نضجه في فترة الستينيّات من القرن العشرين مطلقاً ثورة المقاومة بالفنون، منذ تلك اللحظة، أصبح رسم أو كتابة أو نحت أو أيّ عنصر يشمل النمط الغرافيتي، يُمكِن تنفيذه مِن دون أن نسأل عن «التصريح بالموافقة». هنا يُمكِننا المجازفة بالقول: إنّ تاريخ الغرافيتيا هو التاريخ الوحيد – في تاريخ الفنّ – المؤسَّس على الإفلات من سيطرة السلطات.

لقد فتحت التقنيّة اليوم أفاقاً جديدة للتعبير، وخَلَق الإنترنِت حيطاناً جديدة يُمكِن للفنّان أن يُعبِّر من خلالها، وأصبحت مواقع الويب هي حيطان اليوم

1- Lothian, Dan, and Deborah Feyerick. Two held after ad campaign triggers Boston bomb scare. February 1, 2007.
www.cnn.com/2007/US/01/31/boston.bombscare/.

التـي تسـيِّج الحيـاة الإنسـانيّة بشـكل فعّـال. في عـام 2008 ومـع حملـة (بـاراك أوبامـا) الانتخابيّـة للوصـول إلـى البيـت الأبيـض في الانتخابـات الأميركيّـة، تـمّ تشـويه بعـض صـور أوبامـا بـ (علـب الـرش). اعتبـرت الشـرطة هـذا الفعـل مجـرَّد انتقـاد سياسـي، ولـم تُحاسِـب مَـن نفَّـذ هـذا الفعـل. لـو نفَّـذ فنّـان غرافيتـي هـذا الأمـر لاعتُبِـر خارجـاً علـى القانـون وربّمـا يُؤدّي هـذا الفعـل إلـى اعتقالـه، الفـرق الوحيـد بين هـذا الفعـل والفعـل السـابق هـو الوسـيط الـذي يقـع عليـه الفعـل. لقـد تمّ إنهـاك الحقيقـة في عصـر اسـتهلاك العلامـات.

نعـود إلـى الجملـة الأخيـرة لـ (Stowers) التـي تكشـف عـن جوهـر الكتابـة الحائِطيَّـة. ومع ذلـك هنـاك مشـكلة مع عبـارة (غيـر مرغـوب فيـه). وهـي التمـاس يرتبـط عمومـاً بمـن يطلبـه، فهـذه العبـارة، تفضـح عـن كلِّ شـيء، إنّهـا توحـي بـأنَّ أيَّ شـخص يُمكِـن أن يطلـب أيَّ شـيء، حتـى لـو كان غيـر قانونـي. ويُمكِـن أيضـاً أن تطلـب مـن فنّـان غرافيتـي عمـل قطعـة بموافقـة قانونيّـة وفي مـكان قانونـي. فهـل تعتبـر هـذه القطعـة عـملاً غرافيتيّـاً، أم لا؟ لأنّ أحدهـم طلـب ذلـك؟ ومـاذا عـن (مجموعـات أو منظَّمـات الفنّـانين الغرافيتيين) حين تطلـب مِـن أحـد الفنّـانين مـا يُسـمّى بـ (القصـف– Bombing): (نُريـدك أن تخـرج وتضـع علامـة علـى أكبـر عـدد ممكـن مـن الأماكـن). هـذا السـيناريو قـد يبـدو غريبـاً، إلّا أنّـه يُسـلِّط الضـوءَ علـى طبيعـة ماهيّـة التعريـف الـذي يضعـه (Stowers) الـذي يتعلَّـق بطلـب أو عـدم طلـب الالتمـاس للقيـام بهـذا العمـل. نعتقـد، أنّ تعريـف الكتابـات الحائِطيَّـة يُحـدِّده مفهـوم غيـاب السـلطة، صحيـح جـدّاً، إنّ المؤسَّسـات (القانونيّـة والمالِيَّـة) لديهـا القـدرة علـى اسـتمالة الفـنّ لمصلحتهـا أو الترويـج لأفكارهـا، لكنّهـا، ليسـت مَـن يُحـدِّد أنَّ هـذا الكتابـات الحائِطيَّـة هـي غرافيتيـا أم لا. وحدهـا السـلطة المهيمنـة تصـف الغرافيتيـا بالتخريـب. هنـا، (بحسـب هـذا المفهـوم) يُمكِـن تعريـف الغرافيتيـا بشـكلٍ أفضـل علـى أنّهـا: «**رمـز معـروض بشـكل عـام وغيـر مصرَّح بـه**». قـد يبـدو هـذا التعريـف قصيـراً ومختـزلاً بشـكل اسـتثنائي، لكنّـه، غنـيّ وشـامل في الوقـت نفسـه، وسـنُحاول في الصفحـات المُقبلـة مناقشـة هـذا التعريـف بشـكلٍ أوسـع مـع تسـليط الضـوء علـى بعـض الأمثلـة التـي تتوافـق أو لا تتوافـق مـع تعريفنـا هـذا.

الجـزء الأوَّل مـن هـذا التعريـف، وربّمـا الأكثـر أهميّـة هـو «غيـر مصرَّح بـه». مفهـوم السـلطة يعنـي بالضـرورة علاقـة قـوّة حيـث تمتلـك قـوّة واحـدة ولديهـا القـدرة علـى

إملاء ما هو مقبول ومعاقبة القوى الخارجة عن تلك الحدود. يُشير مصطلح (غير المُصَرَّح بِهِ) عادة إلى «غير المسموح فيه مِنْ قِبَل الدولة أو السلطة، «ولكن يُمكِن أنْ يشمل أيضاً العصابات وسماسرة المال والنفوذ الشرعيّين وغير الشرعيّين، أو أصحاب نطاقات مواقع الويب. هذا التضمين، أي (غير المُصَرَّح بِهِ) حين نضعه ضمن التعريف يعني أنّ الأمر يتجاوز الرسوم الحائطيَّة.

يبدو أنّ هذا التعريف يكشف عن نوع آخر من الأسئلة، كأنّه يُلقي، هنا، بسؤال الأصل: ما هي حدود الشرعي وغير الشرعي، (القانوني) و(غير القانوني)، (المُصَرَّحُ بِه) و(غير المُصَرَّح بِهِ) ...؟! الأمر لا يتعلّق بمفهوم التجنيس، فهناك الكثير من الأسئلة التي تضع (القانون) في موضع المساءلة، وتُشكِّك بصحّة السياقات التي تُنظِّم الشرعيّة. لكنّ، الجواب لا يُصاغ بهذه البساطة التي نطرح من خلالها الأسئلة. الجواب يتعلَّق بهويّة السلطات. وقبل ذلك، بتحديد شرعيّة قانونها أو قراراتها... عندها يُمكِننا اعتماد تعريفٍ ما لأنّه قادر على فكّ الشفرات.

في البحث الصادر عن (جامعة كامبريج) والمعنون بـ (Popular Dissent, Human Agency, and Global Politics) الذي كتبه: (رولاند بليكر–Roland Bleiker) يُشير الكاتب إلى ما يلي «**... تقع الديناميّات الخطابيّة التي تعمل من خلالها المعارضة داخل مساحة الفراغات القائمة بين القويّ والضعيف، بين المسيطر والخطابات المهمَّشة. وأفضل طريقة لفهم القوّة الكامنة في هذه الفراغات هي تحويل البؤر من القضايا المعرفيّة إلى الأنطولوجيّة. هذا القول، يجب أن يُلاحظ كيف يمُكِن للفرد أن يكون قادراً على الهروب من الترتيب الخطابي ليترك تأثيره في الحدود المتغيِّرة للغرافيتيا، فهي - دائماً- غير مصرَّح بها. إنَّها تعمل على تحديد كذب المعادلة بين القويّ والضعيف**»[1]. نفهم من هذا، أنّ الفرد قادر على مراوغة السلطات المهيمنة، واختراق حدودها، وعلى عكس الواقع من خلال رسم العلامات، فالتحوُّل الثوريّ لا يحتاج إلى التصريح من هذه السلطة أو تلك. فالغرافيتيا هي التي تمحو هيمنة السلطة، هي مَن يُظهر هذه (اللا – سلطة) المُعبَّر عنها واقعاً من خلال الكتابات الحائِطيَّة أمام (**الكليانيّة**) التي تتمتَّع بها أنساق السيطرة الشاملة.

1- Bleiker, Roland. Popular Dissent, Human Agency, and Global Politics. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. 186

إنَّ التعريفات المبنيّة على معيار (غير القانونيّ) هي تعريفات سلطويّة تُترجِم الموقف المسبَق من الغرافيتيا وتَنزع إلى ممارسة دور الشرطي أو الرقيب، بالإضافة إلى ما تتمتّع به من حكم مسبَق لا ينسجم وروح البحث العلميّ. ويُمكِن القول إن السلطات تصف الغرافيتيا بـ (غير القانونيّة) لأنّها تعجز عن الحدِّ منها أو السيطرة عليها. وتستعمل بطريقة بارعة (القانوني – غير القانوني) لتهديد حريَّة الفنّ ذاتها بتكريسها غير قانونيّة هذا النوع من الفنون. والباحث الذي يُعرِّف الغرافيتيا بأنّها ممارسة خارجة على القانون فكأنّه يجتهد ويبذل قصارى جهده لمنع هذا الشكل من أشكال التعبير، ويَخضع إلى الأفق الإيديولوجي الذي يُسيِّر مجرى المفاهيم الإنسانيّة باتّباع أهداف سلطة المراقبة والمعاقبة. فما المقصود – تحديداً – بالقول (غير قانوني) و مَن هو الذي يُحدِّد القانون (حين يتعلَّق الأمر بالإبداع)...؟

إذاً، كلّ ما يكتب أو يرسم أو يلصق على جدار عام يُمكِن أن يحظى بتسمية (**غرافيتي**) طالما كانت الغاية منه هي بثّ رسالة معيَّنة. لكنّنا، نتحفظ على هذا المفهوم للغرافيتيا طالما أنّه لا يُشكِّل خطاباً مضادّاً للسلطة المهيمنة، لهذا ينبغي أن نستبعد كلّ ما تُروِّج له السلطات (وإن كان على حائط). الغرافيتيا هي السوق السوداء للشعارات، هي جسر من الجسور التي تربط الإنسان بحريّته. فهل نستطيع أن نُعرِّف الغرافيتيا بعيداً عن مادة استخدامها أو من خلال رسائلها البصرية. نُعيد السؤال من جديد :– ما هي الغرافيتيا؟ هل يحقّ لنا أن نصوغ التعريف الخاصّ بنا.

في هذه النقطة بالذات، تقترن الاستعمالات بالمعاني، الدلالة بالصعوبة، ويُخلط التعريف بالتفسير. استناداً إلى ذلك، عزمنا في هذا البحث على تقديم مناقشات جديدة لتاريخ الغرافيتيا واستعمالها، لأنّ مقصدنا الأساس هو أثارة أسئلة تأخذ بالاعتبار التطورات التي حصلت خلال السنوات الأخيرة، وسط صراع المفاهيم والنظريّات والأفكار في حقول الثقافة وكلّ ما يتوافق مع هذه الرؤية. الغرافيتيا هي محرِّض بصريّ وهي رسالة. إنّها خطاطة على الجدران تُشكِّل مفهوماً أو فكرة. إنّها دالٌّ تصويريّ يستخدم ماهيّات صوريّة من الخطوط والأشكال والألوان لإيصال رسائل بصرية. صحيح أنّ الغرافيتيا محيطة بنا، لكنَّ معناها (ينزلق من بين أيدينا) وكلّما حاولنا تعريفها بصورة

قصديّة أو لا قصديّة باعتبارها من الثقافات الخارجة على القانون أو السلطة أو التيّار فإنّنا بذلك نُسهِم في تغييب شكلٍ من أشكال التعبير الذي يتولّد انطلاقاً منها، وهذا يُقرِّبنا من الإشارة إلى شكلٍ آخر من أشكال التعبير وهو حركة (البانكس –Punks) واحدة من الثقافات المنبوذة الجاه على نحوٍ ظالم والتي تسعى من خلال الموسيقى إلى تحقيق مجتمع من دون قوّة أو سلطة أو طبقات). الرسوم الغرافيتيّة هي عبارة عن حروف أو صور مصنوعة أساساً من علب (الرش– يَرُشُّ الجُدْرانَ بِالصِّباغَةِ، يَطْلِيها، يَصْبغُها) أو (علب البخّاخ– علبة رشّ تستعمل في الفنّ الغرافيتي)، ولكن أيضاً باستخدام أقلام أو بكرات طلاء للخلفيّات. الموقع عامل مهمٌّ للغرافيتي وغالباً ما يكون في الأماكن العامّة على الحيطان أو المباني أو العربات أو قطارات الأنفاق أو الصناديق الحديديّة أو الصناديق الكهربائيّة وجميع أنواع الأسطح الأخرى. وأحيانا تُصنع الكتابات الحائِطيَّة على أسطح ضخمة، لكنَّ نهجها يختلف عن الرسم على القماش: ليس المقصود منها أنْ تكون دائمة أو أبديّة والفنّان يعرف ذلك حين ينجز عمله. القانون بالنسبة إلى الفنّان الغرافيتي مسألة هامشيّة أو غير مهمَّة (وغير القانوني) لا يستخدم كشرطٍ صارم، لأنّه في العقود الأخيرة بدأ الكثير من فنّاني الغرافيتي العمل على أساس قانوني. وبمرور السنوات تغيَّرت خصائص الغرافيتيا أيضاً. اليوم، يُمكِن العثور على النتاجات الغرافيتيّة في المعارض الفنيّة وصالات المتاحف.

نفهم من كلِّ ما سبق، أنَّ الغرافيتيا هي نتاجات فنيَّة غير مخصَّصة إلى السوق، نتاجات خالصة تهدف إلى الاستحواذ الرمزيّ، وأسلوب عرضها غير مصرَّح به، وهي مطاردة من قِبَل القانون. لا تؤمن بذلك الخنوع الشامل لمراكز التسويق أو استراتيجيّات المسوِّقين للأعمال الفنيّة، هي نوع من الفنّ المضاد للنزعة الفنيَّة للصالونات، بل هي تأسيس على الضدّ من النزعة التجاريّة، إنّها تسعى بامتياز إلى الربح الرمزيّ، أعمالها منجزة بعيداً عن دوائر التسويق (من دعايات وصالونات وعلاقات عامّة) موجَّهة للتداول السريع وتحيا بلا دورة حياة طويلة. هي مهدَّدة – دائماً – بالمحو، لكنَّها، تقبل المخاطرة. والفنّان الغرافيتي، يُنجِز عمله وهو يعلم أنَّ هذا العمل حياته قصيرة – لا تتجاوز اللَّيلة الواحدة – في الصباح، ربما، يتعرّض إلى الإزالة، من قِبَل دوائر البلديّات أو

رجال الشرطة. إنّ الأولويّة التي يوليها الفنّان الغرافيتي في إنتاج أعماله ترجع بالدرجة الأولى إلى تحدّي الشموليّة المرعبة للسلطات وتكنولوجيّات الإخضاع.

## 2.4. أسباب الكتابة على الحيطان

الحقّ أن أسباب الكتابة على الحيطان كثيرة ومختلفة. لا يتعلّق الأمر - دائماً- بالتمرُّد على الأنظمة البطريركيّة أو الانعتاق من سلطة ما أو الاستمتاع بمواجهة الخطر، فكلّ فنّان يتوق إلى الرسم بطريقته الخاصّة، وكلّ مُغَرفِت له رسائل يُريد تصويرها، مثل (كنت هنا)، (أنا على قيد الحياة)، (دعني أطبع بصمات أصابعي الكفيلة بتأكيد هويّتي)، (هذه المدينة ملكي)، (عندي صوتي، وأتوق إلى إجراء التغيير)، (هذه الجدران هي صوتي)، (حبّي للعدالة الاجتماعِيَّة قادني إلى العمل السياسي)[1] وهكذا، من خلال الكتابة على الحيطان، يُمكِن للمرء أن يعرف ما هي الأكاذيب التي تزدهر في هذا البلد أو ذاك، فكلّ عبارة تصرخ غضباً أو تعبيراً عن أمر ما، وكلُّ حائط يروي قصّةً، تجعله ينبض بالحياة.

السياسِيَّة لا يُمكِنها أن تغيب تماماً عن هوامش الغرافيتيا أو (صفعاتها) فالسياسِيَّة هي الصراع، بين السلطة والهامش، بين الغنيّ والفقير، بين الحياة والموت. الجانب السياسي يملأ عقل المُغرِّفِت الذي يُمعِن النظر بواسطة مقرباته ليرى الخفايا البعيدة التي تنسجها السياسِيَّة، ويُمكِن للجدران أن تُخبِرنا بقضايا حسّاسة للغاية، مثل:- حريّة التعبير التي لا تكون حرّة على الإطلاق، الأكاذيب التي تنسجها السلطات، هدر المال العام، الإعلام ورسائله المتحيِّزة... هذه الرسائل كلُّها وغيرها يُمكِن أن نقرأها مكتوبة على الحيطان. مع الغرافيتيا هناك طريقة أخرى للكلام، صحيح، أنّها غير نموذجيّة، لكنّها، يُمكِن أن تكون من أقوى المجاهر التي تجعلنا نُحدِّق في الفضاء العام للمجتمع. الرسائل تتنفّس حياتها على الحائط، لا تكون محنَّطة في إطار تُسيطر عليه السلطات المهيمنة. فالحيطان هي متحف يضجّ بالشواهد الحيّة، ومع ذلك، فإنّنا لا نحتاج لأنّ ندفع ثمن تذكرة لرؤية مقتنيات المتحف. إنّها مقتنيات معروضة على الحائط ومتاحة للجميع. هي دفقة من البذور الخصبة تهدف إلى تنشيط المقاومة في المجتمع. وفي هذا السياق، الغرافيتيا هي انعكاس

---

1 - بعض العبارات المكتوبة على الحيطان في مدن مختلفة.

للواقع، هـي مـكان لذاكـرة المجموعـات المُهمَّشـة. يتمثَّـل السـبب الأوَّل لـ (المُغرِّفت) في القبـض علـى العلامـات، وتدويـن الذاكـرة لجماعـة مـا، وعندمـا نقـرأ هـذه العلامـات في الشـوارع، نُـدوِّن معانيهـا في ذاكرتنـا. في حـوارات أجراهـا الباحـث مـع مجموعـة مـن المغرفتيّين في منطقـة (السـاوث بـارك – South park) في لاهـاي[1] حيـث توجـد مسـاحة مخصَّصـة بشـكل قانونـي لممارسـة الفـنّ الغرافيتـي. يقـول: واحـد مـن المُغَرفتـيّين «**يتسـلّل إحسـاس بالهـدوء إلى عروقـي في كلّ مـرّة يضرب فيهـا اللَّـون سـطح الحائـط، فهـذه الحِيطـان العتيقـة مليئـة بالطاقـة، مليئـة بالأمـل. بالنسـبة إليّ كان بـدء الكتابـة على الحائـط هـو وسـيلة للجمـع بين شـغفي للـكلام ضـدّ الظلـم وبين حبّـي للفنـون.على الرَّغـم مِـنْ عـدم عـرض أعمالي الأولى في الشـوارع، إلاّ أنّهـا لهـا الأسـلوب نفسـه الـذي أعمـل بـه الآن، قـد لا يكـون لهـا التـأثير نفسـه، ولكنّهـا تُعـدّ - بمكانـة ملاذ- بالنسـبة إليَّ. وهـذا لا يجعـل منّـي فنّانـاً غرافيتيّـاً. وقـد يجـادل بعضهـم في أنّ القيـام بعمـل على الـقماش يقتـل الغـرض مـن الكتابـة على الجـدران ولكنّـي أريـد دائمـاً أن يكـون لعـملي تـأثيرٌ على النـاس بغـضّ النظـر عـن الطريقـة التـي أفعـل بهـا ذلـك. إنّـه شيء أحـبّ أن أفعلـه، ويمُكِـن لأيّ شـخصٍ أن يأخـذ ذلـك بالطريقـة التـي يُريدهـا. هنـاك صُـوَر نمطيّـة يجـب أن أحاربهـا، لكـن في النهايـة، أعـرف نوايـاي الحقيقيّـة. لسـتُ بحاجـةٍ إلى صنـع اسـمٍ لنـفسي. لسـت بحاجـة إلى إنشـاء سـمعة لنـفسي أيضـاً. صحيـح، هـذه ليسـت رسـوم حقيقيّـة، لكـن هـذا هـو المـصير الـذي اختـارني وهـذا هـو سرّ افتتـاني بالغرافيتيـا التـي أنظـر إليهـا كبراهين بصريّـة، شـهادات بصريّـة تُؤكِّـد وجودنـا في هـذا العـالم. وأنـا أفعـل ذلـك لتمثيـل حياتنـا التـي تعرّضـت للتـدمير، وجودنـا الممـزَّق، مـن أجـل اسـترجـاع إحساسـنا بالحريّـة والشـعور بقـوّة العلامـات**»

هـذه هـي الموعظـة المقدَّسـة للفنّـان الغرافيتـي، بعبـارة موجَـزة. كلُّنـا نُحـاول أنْ نكـون في دلالات الثـورة. حتـى وإن كانـت هـذه الثـورة غيـر مقصـودة أو غيـر متوقَّعـة، فالتأثيـر الـذي تتركـه هـو المقصـود. وليـس بالضـرورة أن يظلَّ الفـنّ داخـل الإطـارات. هـذا هـو السـبب في أنّ الشـوارع تمنحنـا شـكلاً مـن أشـكال الحريّـة – (**اِفعـلْ مـا تشـاء، كيـفما تشـاء، كلّ ذلـك مجّانـاً**). هـذه رسـائل يجـب علـى الفقـراء

1 – تم أجـراء الحـوارات في فتـرات مختلفـة تمتـدّ مـن شـهر أبريـل إلـى يونيـو مـن عـام 2020 في المنطقـة المخصَّصـة للفنّ الغرافيتي في (South park أو zuiderpark حسـب التسـمية الهولنديّـة في لاهـاي The Hage في جنـوب هولنـدا.

والأغنياء رؤيتها. لا أحد يستطيع تجنُّب الرسالة. إنّه ليس مجرّد تعبير فنّيّ، إنّه احتجاج، صرخة غضب تستهدف الأماكن العامّة. لم يبدأ فنّانو الغرافيتي الحرب، بل استجابوا فقط للدفاع عن الرؤية لِما يجب أن تكون عليه الكتابة على الحيطان. هي معركة ضدّ النزعة التجاريّة وطريقة لقول «لا» للماديّة وإفراط المجتمع في الاستهلاك. هي رسالة إلى الحكومات ليس وحدكم من يملك هذه المدن. ماذا عن بقيّة الشعب؟ إنّنا نُريد أن نترك البصمة الخاصّة بنا على الجدران. فالجدران هي العين التي تطلّ على المجتمع، هذه لعبة حركة، فعلٌ وردّةُ فعل، إذا صحّ التعبير. رعاية مجتمعنا واجبنا. هذا يعني تغيير أيّ شيء ضار بنا بكلّ وسيلة ممكنة. يبدو أنّ الكتابة على الحيطان تُسيء إلى أغلبيّة المجتمع، ولكن إذا أخذنا الوقت الكافي لتقديرها وفهمها، فيُمكِن القيام بالكثير من الخير إذا حوَّلنا السلبيّات إلى إيجابيّات. لذلك إذا كنّا نهدف إلى التغيير وتصرَّفنا وفقاً له، خصوصاً مع الفنّ، فسنكون أقلّ توتُّراً. وفي كثيرٍ من الأحيان، لنتذكَّر فقط، لنظل مباركين. هذا هو درس الغرافيتيا.

## 2.5. الدوافع

بالنسبة إلى العديد من الشباب، بدأت ممارسة الكتابة على الحيطان كنوع من لعبة. ويقول الفنّان الغرافيتي (تاكي 183– TAKI) إنّهم أخذوا بكتابة أسمائهم «لأنّهم سمعوا عنها واعتقدوا أنّها رائعة» [1]. كان يُنظر إلى (تاكي 183) من قِبَل أقرانه على أنّه مِن المشاهير وهو المثال؛ وبين عامَي (1970) و(1973) بدأ الكثير من الفنّانين بتقليد سلوكه، ممّا أدّى إلى زيادة شعبيّة الكتابات الحائِطيَّة، وزيادة عدد الفنّانين بشكلٍ كبير. [2]. و(تاكي 183) هو لقب لشاب في عمر المراهقة من أصلٍ يونانيّ، والرقم 183 هو رقم الشارع الذي عاش فيه في شمال مدينة (مانهاتن) حيث استطاع هذا الفنّان أن يرسم علامته على أكبر عدد ممكن من الأسطح العامّة ويكتسب شهرة واسعة من خلالها.

1 – موقع الفنان (تاكي) تاريخ الزيارة (15 ديسمبر 2020) taki183.net/#biography

2 - Maggie Dickinson «The Making of Space, Race and Place New York City’s War on Graffiti, 1970—the Present,” Critique of Anthropology 28(2008): 27-45. en Joe A. Austin «From the city walls to ‘Clean Trains’: graffiti in New York City, 1969-1980” in Routledge Handbook of Graffiti and Street Art (2016): 227.

فهي وسيلة للتعرُّف إلى ما يُنجزه [1]. في عام 1971 تمّت مقابلة هذا الفنّان في صحيفة نيويورك تايمز حول أساليبه ودوافعه [2] ممّا تسبّب بانتشار واسع في اعتماد العلامة، لتصبح (العلامات) من خلال الرموز أو الأيقونات الشخصيّة أو الحروف تعبيراً عن حضور فنّانين مختلفين. كانت مدينة نيويورك تعجّ بالشباب المتميِّزين الباحثين ليس فقط عن طريقة للتعبير عن هويّتهم ولكن أيضاً لإبقاء أنفسهم مشغولين. من خلال تحديد الفنّ الغرافيتي كمؤشِّر دالٍّ على الخطابات المهيمنة في صراعِ القويِّ والضعيف، وعليه فإنَّ خطاب الغرافيتيا أدرك منذ البداية وظائفه ومعانيهِ وبدأ بمناقشة موضوع السلطة وأصبح قادراً على فهم كيفيّة تأثير الحياة اليوميّة للأفراد في مقاومة مختلف خطابات المؤسَّسة وسلطتها، وفي نيل الشهرة والاعتراف بشكلٍ واسع النطاق، كما يُؤكِّد (تاكي 183) في الحوار المذكور على: قوّة تكرار الصورة، وما تجلبه (للمغرفِت) من شهرةٍ بعد أن كانت هذه الإمكانيّة محجوزة لرجال السلطة ورأس المال[3].

ويذكر البروفسور (ريتشارد س. كريستين –Richard S Christen) في كتابه (تعلّم الهيب هوب) [4] الكثير من الأقوال التي جاءت على ألسنة فنّاني الغرافيتي والتي تُؤكِّد على أنّ الخطر والتحدّي والمغامرة هي الحوافز الأولى بالنسبة إليهم. وهنا نقرأ عبارات مثل

- «الغرافيتي كـ (تحدّي)» [5]
- «فعلتُ ذلك من أجل التشويق» [6]

تُظهر هذه العبارات وغيرها الدوافع التي كانت تدفع بالشباب للكتابة على الحيطان. بالإضافة إلى ذلك، يتحدّث فنّانو الغرافيتي عن الشعور الذي تجلبه الكتابة على الحيطان بعبارة «أن تجرؤ على القيام بأشياء عظيمة لتحقيق

1 - Stevens, Sarah. «Fun with Vandalism: The Illegal Street Art of Shepard Fairey and Banksy.” Ohio Link. 2006. https://etd.ohiolink.edu/ap/10?0::NO:10:P72_ACCESSION_NUM:ucin1148076772

2- Reiss, Jon & Petro, Arnel San. (Producers). Bomb It. [DVD]. Available from: http://www.bombit-themovie.com/.

3 – موقع الفنان تاكي– مصدر سابق

4- In «Hip Hop Learning” door R. Christen (pagina 63

5- Ibid

6- Ibid

غـزوٍ عظيـم»[1]. علاوة علـى ذلـك، كان وضـع أسـمائهم شـكلاً مـن أشـكال التعبيـر عـن الـذات، حيـث شـكّل الشـباب مـن الأحيـاء المحرومـة مجموعـة لا يسـمعها ولا يفهمهـا سـوى عـدد قليـل مـن أفـراد المناطـق الأخـرى. وكانـت الكتابـة علـى الحيطـان فرصـة لخلـق هويَّـة خاصّـة كمـا يُؤَكِّـد الفنّـان الغرافيتـي (Taser 32) في مقابلـة معـه «يُمكِـن أن ترسـم علـى جـدران مبنـى شـاغر أو تكتـب (نعـم أنـا هنـا) وهـذا يعنـي: «أنـا أتفاعـل مـع المجتمـع وأنـا معهـم» [2].

كان هـدف الفنّـان الغرافيتـي هـو الرسـم علـى أكبر قدر ممكن من الجدران. وقد أطلـق علـى هـذا النشـاط اسـم «الضـرب» أو «القصـف» مـن قِبَـل الفنّـانين أنفسـهم [3]. تشـهد هـذه المصطلحـات وغيرهـا علـى أنّ النشـاط يقـوم علـى قيمـة أناركيّـة، وكان الموقـع وعـدد الرسـوم المنفَّـذة علـى الجـدران مـن العوامـل المهمّـة بالنسـبة إلـى الفنّـان الغرافيتـي [4]. فمـن خلالهـا يُمكِـن اكتسـاب التقديـر والاحتـرام بين الأقـران، وجـودة الرسـمة الغرافيتيّـة هـي التـي تُحـدِّد قيمـة الفنّـان بين المغرفتين في جميـع أنحـاء المدينـة. وكمـا ذكرنـا في موضـع سـابق بـدأ الفـنُّ الغرافيتـي بشـكلٍ أساسـيٍّ داخـل شـبكات المتـرو، وبشـكل متقطِّـعٍ فـوق الأرض أيضـاً. كانـت شـبكة متـرو الأنفـاق موقعـاً مرغوبـاً بشـكلٍ كبيـر، حيـث تمتـدّ شـبكة قطـارات الأنفـاق في جميـع أنحـاء نيويـورك وبالتالـي يتيـح للرسـمة الغرافيتيّـة انتشـاراً واسـعاً. علاوة علـى ذلـك، كلّمـا كان الوصـول إلـى مكـان أكثـر صعوبـة كلّمـا زاد ذلـك مـن احتـرام الفنّـان [5]. في الفيلـم الوثائقـي: (Style Wars) يذكـر لنـا أحـد فنّانـي الغرافيتـي ويُدعـى (UP) [6]. الـذي حصـل علـى لقـب «**ملـك الغرافيتـي**» (The King of Graffiti) وهـو لقـب يمنـح للفنّـان الغرافيتـي الأكثـر احترامـاً. يقـول:»...إنّ الكتابـة علـى الحيطـان تُشـبه لعبـةً مـن نـوع مـا. حتّـى تحصـل علـى اسـم، والسـؤال هـو: إلـى أيِّ مـدى يُمكِنـك الاحتفـاظ بهـذاً الاسـم»[7].

---

1- Ibid

2- Citaat van ‘Taser 32’ in Christen «Hip Hop Learning,” 63

3 – Documentaire Style Wars (فيلم وثائقي) من إخراج توني سيلفر وهنري تشالفونت (1983)

4- Christen «Hip Hop Learning,” 58

5- Lynn A. Powers «Whatever happened to the Graffiti Art Movement?” The Journal of Popular Culture 29(1996): 137-138.

6 – فيلم – Style War

7- Ibid

بمـرور الوقـت، اعتمـدت المنافسـة بين الفنّـانين الغرافيتـيّين علـى بعدَيْـن جديدَيْـن، ألا وهمـا (**الأسـلوب**) و(**الإبـداع**). تم تصميـم العلامـات الخاصّـة بأسـماء الفنّـانين وظهـرت الزخـارف والتوقيعـات غيـر المقروءة في بعض الأحيان. وتّم تقدير الأصالـة في التصميـم وطريقـة اسـتخدام اللَّـون، وكانـت عوامـل كثيـرة تسـتدعي نيـل الاحتـرام مـن قِبَـل الفنّانين الآخريـن. وكان هـذا يتماشـى مـع التطوُّر السـريع لثقافـة الهيـب هـوب، والـذي تضمَّـن موسـيقى الـراب والرقـص (البريـك دانـس) بالإضافـة إلـى فـنّ الكتابـة علـى الحيطـان [1].

كانـت هـذه التعبيـرات عـن الأسـلوب الخاص تُعتبَـر ذات أهميّـة كبيـرة. داخـل دائـرة فنّانـي الغرافيتـي، وقد أنتجـت هـذه المنافسـة الإبداعيّـة ظهـور أشـكال جديدة في الرسـم الغرافيتـي، مثـل: مـا يُسـمى بـِ (وهـم العمـق) والحـروف الثلاثيّـة الأبعـاد وتقنيّـات الظلّ والخلفيّـات والرسـوم التوضيحيّـة الشـبيهة بالرسـوم المتحرِّكة. وأدخلت الابتـكارات أيضـاً مصطلحـات جديـدة، مثـل: (wildstyle) للحـروف التـي أصبحـت مشـوَّهة للغايـة بحيـث بالـكاد يُمكِـن قراءتهـا بواسـطة الـعين غيـر المدرَّبـة [2].

وظهـرت الأشـكال المتكـرِّرة مثـل: «**الأسـهم**» و«**البرق**» و«**الغيـوم**». وركـّز بعـض الفنّـانين علـى العلامـات أكثـر مـن غيرهـم، في حين ركَّـز بعضهـم الآخـر علـى القطـع الكبيـرة.

كان الفنّـان الغرافيتـي (LEE) مهتمّـاً بالأصالـة وأنشـأ العديـد مـن القطـع التـي تُسـمّى بـ «السيّارة الكاملـة»- رسـم علـى السيّارات بشـكلٍ كامـل، علاوة علـى ذلـك، أشـار الفنّانـون إلـى أنّ ممارسـة الكتابـة علـى الحيطـان كانت نشـاطاً مهمّاً بالنسـبة إليهـم وللآخريـن داخـل الثقافـات الفرعيّـة[3]. وتمّ التَمَيُّـز مِـن قِبَـل الفنّـانين بين المطَّلعين الذيـن يفهمـون ويُقدِّرون الفنَّ والغربـاء الذيـن لا يفعلـون ذلـك. ونُشـاهد أيضاً في فيلم (Style Wars) الفنّان (LEE) يَصِفُ دوافعه على النحو التالي: «أنا لا أهتمّ بالأشـخاص الآخريـن، هـم مسـتبعدون بالنسـبة إلـيّ، فالرسـائل قابلـة للقـراءة مـن قِبَـل الجميـع، وكلَّمـا كانـت الرسـالة ذات طبيعـة سياسـيَّة كانـت تسـتهدف الجمهـور بشـكلٍ أوسـع» [4]. ومـع ذلـك، فـإنّ أعمـال هـذا الفنّـان تسـتهدف الجمهـور الواسـع، ورسـائله قابلـة للقـراءة مـن قِبَـل الجميـع وهـي ذات طبيعـة سياسِـيَّة.

1- Christen «Hip Hop Learning” en Style Wars 1983
2- Austin «From the city walls to ‘Clean Trains’” 226.
3- Style Wars, Silver & Chalfont.; Demertrius (aka Taki 183)
4- Style Wars, Silver & Chalfont.

في مشهد الكتابات الحائطيَّة، يُمكن التمييز بين فنّاني الغرافيتي، الذين يعملون خارج الإطار القانوني، والفنّانين المعروفين الذين يعملون أساساً على أُسُسٍ قانونيّة وينتمون إلى منظَّمات تهتمّ بالفنّ الغرافيتي، مثل:- (GAU) و(Underdogs) .على الرَّغم مِن أنّ الخطّ الفاصل -غامض إلى حدٍّ ما - هناك عدد كافٍ من الفنّانينَ الذين يقومون بعملٍ قانونيّ وغير قانونيّ. إلّا أنّ التمييز يُوفِّر نظرة فاحصة لعدد من الاختلافات بين الفنّانين. تُشير التقديرات إلى أنّ ممارسي الرسم على الجدران هم مجموعات متنوِّعة ومجزَّأة، تتكوَّن بشكلٍ أساسيٍّ من الشباب الذين تتراوح أعمارهم بين 16 و25 عاماً من خلفيّات اجتماعيَّة واقتصاديّة مختلفة. يعملون في مجموعات أو مع الأصدقاء أو بمفردهم. بعض المجموعات لديها مواقف متحفِّظة (نسبيّاً) تجاه الغرباء، ربّما، من أجل الحفاظ على سريَّة الهويَّة. ويُشير الفنّان الغرافيتي (إيدي بوي- EddyBoy ) إلى أنّ العديد من أصدقائه يرسمون رسوماً على الجدران وإنّ هذا يُحفِّزه على البدء في الكتابة على الجدران بنفسه [1]. بالإضافة إلى ذلك، فهو يرى أنّ الكتابات الحائطيَّة هي شكل من أشكال الفنِّ يفهمه بشكلٍ أساسيٍّ ممارسو الغرافيتي الآخرون: «الكتابة على الحيطان هي الفنّ الذي تطاله الملاحقة. فنٌّ ملك لمن يُشاهده. فنٌّ خارج المظاهر التي يعتمدها الضعفاء، ولا يُمارسه إلّا مَن كان صادقاً»[2]. يُمكِن العثور على الكثير من الكتابات غير القانونيّة في المباني المهجورة في جميع أنحاء المدن. ويذكر (رونالد كرامر Ronald Kramer) كانت البدايات لمعظم الفنّانين في المشهد الغرافيتي الاحترافي وهم في سنّ المراهقة[3].

علاوة على ذلك، فإنّ نسبة كبيرة من هؤلاء الفنّانين لديهم تعليم أو خلفيّة في الفنّ، على سبيل المثال: الفنّانة (تمارا ألفيس- 33عاماً) درست الفنّ بشكل أكاديميّ. و(ميغيل جانواريو -35 عاماً) قام بتصميم الاتصالات قبل أن يبدأ بالكتابة على الحيطان وأصبح معروفاً بمشاريعه الكبيرة. إنّ الدافع وراء ممارسة الكتابة على الحيطان تكمن في التعبير عن الإبداع. والفنّ الغرافيتي وفنّ الشارع هما شكلان فنِّيان يسمحان للفنّان بتطبيق أفكاره. بالمقابل يُؤكِّد أكثر من فنّان

1- Ronald Kramer «Painting with permission: legal graffiti in New York City” Ethnography 11(2010): 237

2- Ibid

3- Ibid.p239

غرافيتي بأنّ التخلُّص من التوتُّر هو من الدوافع الأساسيّة وراء ممارسة هذا النوع من الفنون، وهنا لا بدّ من الإشارة إلى قِلَّة أو شحّة الدراسات النفسيّة، كما أنّ الوقوف على حقيقة أنّ الشعارات السياسِيَّة والكتابات الجنسيّة وكتابات التمييز العنصري هي واقع يفرضه المُعطى السايكلوجي كتعبير عن الدوافع المعادية، ويُمكن أن يكون بديلاً عن العدوان الجسدي، الذي لا تتسامح البيئة إزاءه، أيضاً الإحباط أو الغضب أو العدوان اللَّفظي أو عدم الرضا والأحداث الاجتماعِيَّة. كلّ هذه الدوافع وغيرها يُمكِن أن تكون أساساً للكتابات الحائطِيَّة. ويُمكِن أن تكون هناك دوافع أخرى مثل التعبير عن الحاجة إلى التواصل أو وسيلة لتأكيد الهويَّة. عن طريق إضافة نصٍّ أو رسم ليقول الفنّان من خلاله:- «**كنت هنا**». بعضهم يريد الاستمتاع بفترة المراهقة وهذا الاستمتاع يقتضي فهمَ فنون التنكُّر وممارسته، ونحن نعرف أنّ فترة المراهقة هي فترة أزمة وتغيُّر واختلال ونموّ بالنسبة إلى الشباب الذين يبحثون عن أنفسهم. يُريدون التجربة والتعبير عن الذات، في الوقت نفسه تقوم الجُرْأَة وتحدّي القوانين وكسر القواعد التي لا تُؤمِن بغير الصرامة واليقينيّة بنوعٍ من الشجاعَةِ وَالإِقْدَام. يُمكِن، أيضاً أن تكون هناك دوافع أو مسوِّغات أخرىً، مثل ممارسة الكتابة الغرافيتيّة كـ (لعبة) تُوفِّر المرح ومشاركة الآخرين اللَّعب بالرسوم والكلمات والألغاز والتعبير عمّا نطلق عليه: التذمُّر.

## 2.6. ما هي السمات المميَّزة لثقافة الغرافيتي

يُعتقد على نطاق واسع أنّ ظهور رسوم الغرافيتي في المدن الأميركيَّة، ولا سيما مدينة نيويورك في الستينيّات والسبعينيّات والثمانينيّات من القرن العشرين، هو بداية انتشار ثقافة الكتابة على الحيطان في جميع أنحاء العالم[1]. على الرَّغم مِن أنّ كتابة نصوص الغرافيتي أو نقشها هي ممارسة قديمة، لقد تطوَّرتَ الكتابة على الحيطان في مدينة نيويورك على نطاقٍ أوسع وسرعان ما حظيت باهتمام كبير. بدأ الأمر بكتابة الأسماء على خطوط (مترو) أنفاق نيويورك. سارَ (المترو) في جميع أنحاء المدينة. كان الشباب الذين يبلغون من العمر حوالى (16 عاماً) هم مَن أطلقوا هذا الاتِّجاه الفنيّ الجديد، فقد جاؤوا من الأحياء

1- Richard S. Christen «Hip Hop Learing: Graffiti as an Educator of Urban Teenagers," The Journal of Educational Foundations 17 (2003): 57.

المحرومة مثل برونكس وبروكلين ومانهاتن. وسرعان ما أصبحت كتابة العلامات نوعاً من لعبة الرؤية ونالت الاعتراف من المؤيِّدين [1].

## 2.7. أنماط الغرافيتي

تميّزت الكتابة الحائطيَّة في نيويورك بين عامَي 1970 و1980 بشكل أساسي بالعلامات وهي تواقيعَ تُشير إلى اسم الفنّان واحتوت أيضاً على أرقام تُشير إلى رقم الشارع الذي يسكنه الفنّان. ويُمكن رسم العلامات بسرعة فهي أبسطُ شكلٍ من أشكال الكتابة وذلك باستخدام الرسم السريع أو البخّاخ وعادة ما يتمّ ذلك باستخدام طلاء لون واحد. أيضاً، رُسِمت هذه العلامات على مترو الأنفاق وكان يُمكِن مشاهدتها من داخل أو خارج المترو[2]. بعد بضع سنوات، ذهب بعض فنّاني الغرافيتي خطوة أبعد إلى الأمام وأصبح هناك المزيد من العلامات: وأصبحت الرسوم مليئة بتفاصيل أكثر. وتتكوَّن الرسمة من لونين أو أكثر مع وجود قالب جاهز يُمكِن تعبئته بألوان مختلفة. ويُمكِن إعداد عمليّات الرسم بسرعة – نسبيّاً – أيضاً، الأحجام أصبحت أكبر بكثير وأكثر إثارة للإعجاب من العلامات، بعد هذه الخطوة جاءت خطوة أبعد. نشأت القطع أو الرسوم التي يُطلق عليها اسم (**الروائع**). هي أعمال الرسم الغرافيتي الأكثر تعقيداً. وتستغرق وقتاً أطول وتكون عموماً أكبر من العلامات والرسمات السريعة، وأصبح الفنّان الغرافيتي يُمكِنه رسم سيّارة أو جدار مترو أنفاق بالكامل. تحتوي الرسمة على لقب المؤلِّف أو نصّ آخر مملوء بألوان متعدِّدة ومرفقة بأشكالٍ تُشبه الرسوم المتحرِّكة. ثمّ سرعان ما أصبحت القطع كبيرة جدّاً، ومن أجل التمييز بين القطع المختلفة، تمّ التحدُّث عن قطع منفَّذة «مِن أعلى إلى أسفل» أو مرسومة على سطح «سيّارة كاملة»، وهناك رسومٌ غطّت المترو بالكامل من البداية إلى النهاية. وفي هذه المرحلة ظهرت الزيادة في التعقيد وفي حجم الكتابات. أيضاً، بدأ التعبير عن رسائل لغويّة من نوع آخر، مثل الشعارات أو الكلمات التي يتمّ رسمها أو رشّها على المباني. وكانتْ هذه الرسوم تُعلن بانتظام عن رسائل إيديولوجيّة ذات طبيعة سياسيَّة أو فلسفيّة، ويُمكن أن تُعبِّر عن الأعجاب بـ (أندية كرة القدم – سواء أكانت محليّة أو عالميّة). عادة ما تكون النصوص

1- Ibid
2- Richard Christen in «Hip Hop Learning” (2003) (p. 58)and Marisa A. Gomez in «The Writing on our Walls” (1993) p. 637.

مكتوبة بلهجات محلِّيَّة. ويُمكِن أيضاً التعرُّف إلى رسوم الاستنسل [1] بانتظام في شوارع بعض المدن. وهي رسوم سريعة تُنفَّذ بواسطة علب (ألوان الرش) وقطعة من الورق المقوّى التي يتمّ صنع قالب منها. وهي سريعة الإعداد، يتمّ تحضير الجزء الكبير من العمل مسبقاً [2]. الإستنسل يحتوي على صُوَرٍ و/ أو نصوص، مزخرفة أو لها رسالة اجتماعِيَّة وسياسِيَّة محدَّدة، ويتميَّز عموماً بنمطٍ وأسلوب فنّان معروف مثل أعمال بانكسي[3]. المنتشرة على جدران الكثير من مدن العالم. وهكذا، تَتَنَوَّع أنماط الكتابات الحائِطيَّة بتنوُّع الأفراد والفنّانين المغرفيتيّين، مع ذلك يُمكِننا القيام بتمييز بعض الأشكال الأساسيّة منها: ويُمكِن اختصارها بهذه النقاط

### 2.7.1. العلامات

هي من الأشكال الأولى للكتابات الحائِطيَّة، ويستخدم في تنفيذها (قوالب مجهَّزة) وغالباً ما تكون على شكل حرفٍ أو رقمٍ أو اسم مستعارٍ أو اسم شارع أو علامة دالَّة أو مخصَّصة لفنّان معيَّنٍ. وهناك عنايةً تامّة باًختيار الاسم، حيث يتمّ التركيز على القدرة لكتابته بسلاسة، لا تُحبَّذ الأسماء الطويلة لأنَّ وقت رشِّها على الحائط يستغرق زمناً طويلاً. لا يتمّ رسم العلامات باستخدام القوالب (أو علب البخّاخ) أو (القلم العريض) فحسب [4]. بل يتعدّى ذلك إلى استخدام قطع الزجاج المكسورة (ما يُسمى الخدش) إذ يتمّ من خلالها خدش واجهة متجر أو نافذة أو باب على سبيل المثال لا الحصر. وهناك (العلامة – الملصق) مجهَّزة بلاصق ذاتي، وهذه الطريقة لها مزايا عدّة حيث يتمّ إعداد الملصقات بشكل مسبَق بعيداً عن المخاطر، وهكذا يُمكِن وضع المئات منها في وقت قصير جدَّاً، فهي سريعة اللَّصق، سهلة النقل، وهناك فرص قليلة جدّاً للقبض على صاحبها، لأنَّ الملصق يُعلَّق في ثوانٍ قليلة [5].

من ناحية أخرى، تكون (علامات الملصقات) أقلَّ احتراماً في مشهد الكتابة الحائِطيَّةً بسبب المخاطر المنخفضة. ومع ذلك هناك فنّانون غرافيتيّون

1- stencil graffiti

2- Emily J. Truman. «The (in) visible artist: stencil graffiti, activist art, and the value of visual public space” Queen‘s Journal of Visual and Material Culture 3 (2010): 1-2.

3 – فنان على الرَّغمِ مِنّ أن اسمه معروف عالميا، لكن، هويته تظل مجهولة

4- CASTLEMAN, C., O.c., p. 26-27.

5- BOSMANS, B., CASTELEIN, J., VAN DE KEERE, T., O.c., p. 25.

متخصِّصون في الملصقات، على سبيل المثال الملصقات المطبوعة باحترافيّة عالية جدّاً. حيث يتم حساب الكميّة، فصاحب العلامة الذي يُلصِق (توقيعاته) بأعداد كبيرة وفي كلِّ مكان ينال احتراماً أكثر وشهرة أكبر. هذا ممّا أدّى إلى زيادة الوعي بالعلامة التجاريّة.

في حالة ثانية يذهب التقييم نحو جودة العلامة، مع مراعاة المرونة والخطوط. لكلِّ فنّان من فنّاني الكتابات الحائِطيَّة علامة واحدة فقط يُعرَف بها. ويُمكِن أن تُستخدَم في تضليل رجال الشرطة الذين يسعون إلى القبض على الفنّانين الغرافيتيّين، وهنا يُمكِن للعلامة أن تتغيّر (على سبيل المثال) حين يتمّ البحث عن صاحبها من قِبَل السلطات أو بعد أن يتمّ القبض على الفنّان.

ويُمكِن للفنّان الغرافيتي وضع علامته الخاصّة أو اسم المجموعة التي ينتمي إليها – ما يُسمى بـ «**بطاقات الطاقم**» حين تكون العلامات تعبيراً عن وضع اجتماعيٍّ أو تجمُّع ما، أو مجموعة من الأصدقاء أو المعارف الذين يخرجون معاً وتكون لهم علامتهم الخاصّة [1].

### 2.7.2. الوَسم

الوَسم هو نوع من المعلنين الذين يُعلنون عن أنفسهم عن طريق وضع أكبر عدد ممكن من العلامات في الشوارع [2]. غالباً ما يتكوّن الوسم من ثلاثة أحرف أو مجموعة من الأحرف والأرقام. هذا الشكل من أشكال الكتابات الحائِطيَّة هو مصدر الإزعاج الأكبر لكثير من الناس. يُمكِن العثور على آثاره في المدن، على طول مسارات القطارات والطرق السريعة. من الصعب قراءته ويبدو بلا معنى. يُنظر إليه على أنّه تلوّثٌ وتخريب. وبالتالي، يُسهِم نمط الوسم في الدلالة السلبيّة للكتابات الحائِطيَّة.

### 2.7.3. التقيّؤ أو (الإلقاء)

هو رمية متتابعة لعلامة يتمّ رسمها بسرعة وعادة ما يلجأ إلى تمييزها بالحرف– بـ (حرف إنكليزي) هذا النوع من رسوم الهيب هوب كثير الأهميّة لأنّ قوّته تبرز من خلال العديد من المجازات الدالّة مثل الشكل والمنظور (الخطّ،

1- FERRELL, J., Crimes of Style: Urban Graffiti & the Politics of Criminality. New York, Garland Publishing Inc., 1993, p. 71.
2- LACHMANN, R., Graffiti as Career and Ideology. American Journal of Sociology, jrg. 94, nr. 2, 1988, p. 237.

الرموز، الاهتمام بالعمق). اللَّون هنا أقلُّ أهميّةً. عادةً ما تتكوّن عمليّات التقيُّؤ أو (الإلقاء) من أحرف «**نمط الفقاعة**» المبسَّطة السميكة، يتمّ رشّ الخطوط. الأسلوب ليس بتلك الأهميّة لأنّ الأساس هو كميّة الرمي. الرمي طريقة سريعة وسهلة للغاية بالنسبة إلى الفنّان الغرافيتي من أجل نشر اسمه وزيادة المعرفة بعلامته. بهذه الطريقة، يجب على الفنّان الغرافيتي أن يكونَ أكثرَ نشاطاً للحفاظ على الوعي بالعلامة التجاريّة.

### 2.7.4. القطعة السريعة

القطعة السريعة هي علامة كبيرة ومتقنة ومنمَّقة بلونين. وهذا هو العنصر المشترك من الناحية الجمالِيَّة والفنيّة بين العلامة والقطعة [1]. والقطعة السريعة يُمكِن أن تكون عبارة عن اسم الفنّان يتمّ رسمه بسرعة (من 10 إلى 15 دقيقة) بحسب الحجم.

### 2.7.5. التُّحَف أو الروائع

التحف أو الروائع هي عبارة عن جداريّات كبيرة ومعقَّدة، متقنة ومتعدِّدة الألوان. وعادة ما تلجأ هذه التحف إلى تركيز الانتباه على اسم الفنّان الغرافيتي، ويظهر في هذا النمط أيضاً الاهتمام المتزايد بالأشكال والخلفيّات[2]. ويُمكِن أيضاً إنشاء تحفة من عنصرٍ واحدٍ فقط من هذه العناصر وغالباً ما يُشار من باب الاختصار إلى هذه التحفة بـ (تحفة فنيَّة). ولا يجرُؤ على تنفيذها إلّا مَن يُتقِن استخدام علب البخّاخ بشكلٍ كافٍ ولديه موهبة. يُمكِن للفنّان أن يصنع مثل هذه التحف بحسب الحجم والتعقيد ويستغرق رشّ التحفة ساعتين أو أكثر. في بعض الأحيان يستغرق العمل ليالٍ عدّة متوالية. بالتالي فإنّ فرص الإمساك بالفنّان أو إلقاء القبض عليه من قِبَل الشرطة تُصبِح كبيرة جدّاً. لهذا السبب، يُضاف إليه المستوى العالي من الناحية الفنيّة والجمالِيَّة، تتمتَّع الروائع بأكبر قدر من الاحترام بين أفراد المجموعات الغرافيتيّة، فهي تعتبر فنّاً حقيقيّاً، وكلّ تحفة لها خصائصها: ومن هذه الخصائص طريقة استخدام الأرقام والحروف الثلاثيّة الأبعاد وعمل تدرُّجات لونيّة وظلال للألوان. يُضاف إلى ذلك أنّ تقطيع (التحفة) إلى إجزاء يُعتبَر أمراً مكلِفاً من الناحية الماديَّة،

---

1- BOSMANS, B., CASTELEIN, J., VAN DE KEERE, T., O.C., p. 25.
2- CASTLEMAN, C., O.C., p. 31.

لأنّ هـذه التقنيّة تحتـاج إلـى اسـتخدام الكثيـر مـن علـب البخّـاخ [1] – (بحسـب عـدد الألـوان وحجـم القطعـة وطبيعـة السـطح الـذي تُنفَّـذ عليـه). وفي بعـض الحالات يتمّ تنفيـذُه عـن طريـق اسـتخدام فيلـم ضخـم لتغطيـة أكبـر مسـاحة مـن الجـدار في أقلّ وقت ممكن. وغالبـاً مـا تُنفَّـذ هـذّه الروائـع في مناطـق يصعـب الوصـول إليهـا، مثـل قمـم المبانـي الشـاهقة أو لافتـات الطـرق السـريعة.

وهناك، أنماط أخرى مهمّة أيضاً، مثل:

**سادساً**:- نمط الإستينسل.

**سـابعاً**:- نمـط الملصقـات (تُعـرَف أيضـاً باسـم الصفعات.(هـو أسـلوب خـاصّ للكتابـة تّم تطويـرُه في مدينـة نيويـورك

**ثامناً**:- نمط (Wildstyles)

**تاسعاً**:- نمط الفقاعة

**عاشراً**:- نمط المدرسة القديمة

**حادي عشر**:- نمط الفرشاة

**ثاني عشر**:- نمط التجريديّة

**ثالث عشر**:- نمط التفجيرات

**رابع عشر**:- نمط رسم السيّارة بكاملها

**خامس عشر**:- نمط رسم المناظر الطبيعيّة – الواقِعيَّة

**سادس عشر**:- نمط لوحة الإعلانات

**سابع عشر**:- نمط الرسوم المتحرّكة – (الكوميك).

كلُّ هـذه الأنمـاط وغيرهـا مـن الكتابـات الغرافيتيّـة لا تـزال شـائعة ومتجـاورة في الكثيـر مـن مـدن العالـم منـذ ظهورهـا في السـتينيّات علـى خطـوط متـرو نيويـورك إلـى اليـوم. ومـع ذلـك، تتميَّـز الكتابـة علـى الحيطـان في بعـض المـدن عـن غيرهـا بتنـوُّع أكبـر في أنـواع الكتابـات وأنماطهـا. وظـلّ نمـط «العلامـات» كمـا هـو علـى مـرّ السـنين، وظلّـت عمليّـات الرمـي والقطـع السـريعة في نيويـورك بين عامـي 1970 و1980 تُطبَـع علـى الجـدران بشـكلٍ أسـاسـي. وظلّـت هـذه القطـع تحتـوي علـى عناصـر تتكـرَّر مثـل **«الأسـهم»**، **«البريـق»**، **«شـخصيّات أفلام الكارتـون»**، ومـن

1 – سعر علبة الرش الواحدة يتراوح بين ( 5–3) يورو

اللافت للنظر أنّ بعض العلامات تُركِّز على الصورة بشكلٍ أكثر من تركيزها على الكلمات. وهي أشبه بلغةٍ سريَّة تستهدف الاتصالَ الداخليّ الخاصّ بمجموعةٍ من الأقران، وبعض العلاماتِ عبارة عن (كودات) لا يفهمها إلّا عددٌ من الفنّانين الغرافيتيّين. علاوة على ذلك، إنَّ احترام (علامات) الأقران، هو أحد الأعراف الأساسيّة التي تختبر فيها المجموعة احترامها للقوانين قبل أن تمتحن كلماتها المقذوفة على الجدران. بشكلٍ عام، يُمكِن القول إنَّ الكتابات الحائِطيَّة في بعض الأنماط أقلّ تركيزاً على التواصلِ الداخلي لأنّها تُركِّز بشكلٍ متزايدٍ على الجمهور العام. مِن أجل أن تجعل الرسمة الغرافيتيّة في متناول أكبر عددٍ ممكن من المشاهدين، لهذا تُستخدَم الصُّوَرُ والحروف الشائعة من أجلٍ أن يتعرَّف الجمهور إليها بسهولة، كما في أعمال الفنّان الغرافيتي (LEE) الذي تستهدف أعماله كلَّ عابر سبيل. من المؤكَّد أنّ الكثير من أعمال الفنّانين الغرافيتيّين المحترفين تتمتّع بهذه الخصائص فهي تهدف إلى الوصول إلى عامّة الناس وتحفيز الارتباط بين الفنّان والجمهور، بهدف خلق المشاركة الإيجابيّة بين هؤلاء الذين يُرسِلون هذه الرسائل وبين أولئك الذين يستهلكونها. تعمل الغرافيتيا هنا، كأداة ضبط ضدّ سياسة الخداع العام التي تُمارسها السلطات المهيمنة.

## 2.8. أنواع الغرافيتي

غالباً ما يُميَّز المُعطى الأكاديمي بين نوعين أساسيين من الغرافيتيا، أي الكتابات الحائِطيَّة العامّة والكتابات الحائِطيَّة الخاصّة. العامّة تعني الأحرف الأولى أو الأسماء أو الرسوم التي يتمّ خدشها أو كتابتها أو رشّها على المباني والأشجار والقطارات... وتُشير الكتابات الخاصّة إلى الكتابات الحائِطيَّة الموجودة في الداخل، غالباً ما تكون في المراحيض العامّة. ونظراً لأنّ «الغرافيتي» مصطلح شامل، يُمكِن تصنيف الأنواع إلى:-

**أوَّلاً:** بحسب الأماكن الرئيسة التي يوجد فيها سواء أكانت هذه الأماكن عامّةً أم خاصّةً، مثل: كتابات على النُّصُب والتماثيل، كتابات على مقاعد الدراسة، كتابات على أكشاك الهواتف، كتابات في المراحيض، كتابات على جدران السجون، بالإضافة إلى الرُّسوم والخدوش على الأشجار.

**ثانيـاً:** كتابـات حائطيّـة وفقـاً للمحتـوى، مثـل:- كتابـة الأسـماء أو التواقيـع علـى الحيطـان، الشـعارات السياسِـيَّة، الاحتجاجـات، العبـارات الجنسـيّة، رُسـوم الفكاهـة، اللَّعنـات، الكتابـات الرياضيّـة (غالبـاً مـا تكون عـن كـرة القـدم) الكتابـات الدينيّـة، الكتابـات النسـويّة، المخدَّرات والكحـول والتدخين، مجرَّد هـراء، الموسـيقى والكتابـات الجمالِيَّـة.

**ثالثـاً:** وفقـاً للثقافـات الفرعيّـة أو المجموعـات الاجتماعِيَّـة التـي تنتـج الغرافيتـي، مثـل:- الكتابـات الأناركيّـة [1]، رُسـوم المعجبين، رُسـوم الهيـب هـوب، رُسـوم البانـك علـى الحيطـان، رُسـوم الطـلاب، رُسـوم الغرافيتـي السـياحيّة، رُسـوم العصابـات.

**رابعـاً:** وفقًـا للمظهـر أو التقنيّـة المسـتخدمة، مثـل:- الـرشّ (علـب البخّـاخ)، الطـلاء، طبـع العلامـات، القوالـب، تقنيّـة krassiti (scratchiti)، الخـدوش، النـار، أو بالتـردُّدات (وهـذه تقنيّـة حديثـة جـدّاً) رُسـوم منهجيّـة، رُسـوم عرضيّـة.

غالبـا مـا يحـدث التداخـل ضمـن هـذه الأنـواع مـن الكتابـات الحائِطيَّـة. علـى سـبيل المثـال، يُمكِـن للطالـب اسـتخدام ملـفّ كتابـة دعابـة سياسِـيَّة علـى حائـط المرحـاض. ليـس كلّ كتابـات المراحيـض ذات طابـع أو إيحـاء إيروتيكـي، يُمكِـن أن تكـون ذات هويّـة سياسِـيَّة، أو فكاهـة، أو علامـات. وهكـذا تتنـوَّع الأسـماء وتتداخـل الأنـواع وهـذا يُظهِـر مـدى التعقيـد في تصنيـف هـذه الظاهـرة. إذاً قـد يَسـتخدِم أحدهـم تعريفـاً واسـعاً للكتابـات الحائِطيَّـة، ويصـف جميـع النشـاطات الغرافيتيّـة بأنّهـا غيـر قانونيّـة، فهـذا التعريـف غيـر دقيـق، فمَـن مِنّـا لـم (يُغرفِـت) في مرحلـة الطفولـة أو عمـر المراهقـة، مَـن منّـا لـم يخربـش علـى مقاعـد الدراسـة، أو علـى حيطـان الصـفّ الدراسـيّ، مَـن منّـا لـم يحفـر اسـمَه أو اسـمَ حبيبتـه أو صديقتـه أو اسـم نـادي كـرة القـدم الـذي يُشـجِّعه علـى مصاطـب الحدائـق العامَّـة أو الأشـجار؟

على أيِّ حالٍ، يُمكِننا تصنيف الكتابات الحائِطيَّة الأكثر شيوعاً إلى ثلاثة أنواع:

1. الكتابات الحائِطيَّة ذات الطابع السياسي.

1 - تعتبـر الأناركيّـة فلسـفة سياسِـيَّة حيـث تعتبـر أنّ الدولـة غيـر مرغـوب فيهـا وليسـت ذات أهميّـة وهـي مضـرّة للمجتمـع، وفي المقابـل تُـروِّج لمجتمـع بلا دولـة وتسـعى لتحجيـم أو إلغـاء تدخُّـل السُـلطة فـى سـلوك العلاقـات الإنسـانيّة. أفـكار الأناركيّين ليسـت موحَّـدة وقـد لايتـمّ الاتِّفـاق في مـا بينهـم علـى بعـض المعاييـر الإضافيّـة المطلوبـة فـى الأناركيّةعلى الرَّغـم منَّأنّ الأسـاس مشـترك – المصـدر: الأناركيّـة مـن النظريّـة إلـى التطبيـق، دانيـال غيـران، نقلـه إلـى العربيّـة: عومريّـة سُـلطاني، المراجعـة والتحريـر: عبـد الرحمـن أبـو ذكـرى. الناشـر: تنويـر للنشـر والإعلام، ط1، 2015، ص57

2. الكتابات الحائِطيَّة ذات الطابع أو الايحاء الإيروتيكي.

3. رُسوم الهيب هوب.

**وسنُحاول توضيح كلِّ نقطة مِن هذه النقاط بما يسمح باختزال تعدُّد هذه التصانيف في تعبيراتها الأساسيَّة:-**

### 2.8.1. الكتابات الحائِطيَّة ذات الطابع السياسي

يُفهَم أنَّ الكتابة على الحيطان ذات الطابع السياسي تعني الرسائل ذات النقد المعارض للأحداث السياسِيَّة والاجتماعِيَّة السائدة من ناحية المضمون. أغلب الناس – عبر التاريخ – تعلن عن عدم رضاها عن بعض ظواهر المجتمع أو الحكومات أو سياسات بعض الدول. ويتمّ التعبير عن عدم الرضا هذا من خلال كتابة بعض الشعارات، مثل الشعارات المكتوبة على جدار برلين، والجداريّات في إيرلندا الشماليّة، أو شعارات مِن أقصى اليمين أو أقصى اليسار، مثل:- (الروس نازيّون – الإسلام هو الإرهاب) [1] ومن جانب آخر، يُعبِّر الخطاب عن اعتقادات تزحم الفضاء العام بشعارات وكتابات تُعبِّر عن وجهة نظر من يُنتِجها أو يستهلكها، يُمكِن أن تكون الأحداث هي محتوى الكتابات الحائطيَّة ذات الطابع السياسيّ، هكذا تقول:- (صدّام لم يمت) (بوش عد إلى المنزل) [2] ... وغيرها من الشعارات التي تكتب على الواجهات، وتحتوي حيطان بعض الجامعات على الكثير من الشعارات السياسِيَّة وبخاصّةً تلك الموجَّهة ضدّ أحزاب اليمين المتطرِّف. وفي حالات كثيرة، تكون الكتابةً على الجدران السياسِيَّة من عمل سياسيّين غير معترف بهم أو مجموعات أو حركات طلّابيّة راديكاليّة أو أفراد غير راضين عن الأوضاع السياسِيَّة. ويُمكِن أن تنشأ الكتابة على الحيطان من مواقف متوتِّرة مفاجئة (مثل الانتفاضات) أو كردّة فعل على السلطة التشريعيّة السياسِيَّة السائدة. البلاغة الإنشائيّة هنا غير متوافرة، وغالباً ما تصل العبارات المكتوبة إلى درجة البذاءة. وهذه البذاءة التي تجد لها تعبيراً في الإبلاغ الغرافيتي هي نتاج الفعل المضادّ لخطاب السلطة الذي يُحاوِل الاستثمار في البلاغة والرموز والصُّوَر. في النهاية، لا بدَّ من الإشارة إلى أنّ جميع هذه الكتابات الحائِطيَّة ذات الطابع السياسيّ وبمختلف توجُّهاتها

---

1 – شعارات ذات طابع عنصريّ منتشرة في الكثير من المناطق.

2 – من الشعارات المكتوبة على الحيطان بعد الاحتلال الأميركيّ وتدمير العراق.

سـواء أكانـت تقدُّميّـة أو رجعيَّـة، مـع السـلطات أو ضدِّهـا، يمينيّـة أو يسـاريَّة. يتـمّ التعامـل معهـا بالنسـبة إلـى الـدّارس أو الباحـث الأكاديمـي كمصـادر قيِّمـة للمعلومـات: فهـي تُوفِّـر لمحـة عامَّـة عـن الصراعـات الاجتماعِيَّـة والأيديولوجيّـة ويُمكِن أن تكون بمكانـة المؤشِّـر على الشعور بالضّيـق في مجتمع معيَّن. وما ينبغي للباحـث عمله، هـو محاولـة النبش في هـذه المصـادر حتـى يتسنّى لـه الوقوف على المناهـج النقديّـة لمقاربـة هـذه الظاهـرة ودراسـة الادِّعـاءات البلاغيّـة للسـلطات المهيمنـة بعيـداً عـن الإيديولوجيـا.

## 2.8.2. الكتابات الحائِطيَّة ذات الطابع أو الايحاء الإيروتيكي

غالبـاً مـا توجـد الكتابـات الحائِطيَّـة ذات الطابـع أو الإيحـاء الجنسـي في (المَراحِيـض) وتُعَـدُّ مـن أكثـر الكتابـات ذاتيّـة فهـي تقـوم برسـم حـالات نفسـيّة مضطربـة ومفكَّكـة لشـخصيّات متشـظِّية. الموضوعـات الأكثـر شـيوعًا (بالنسـبة إلـى الذكـور أو الإنـاث) هـي:- الغيريّـة المزدوجـة، العنصريّـة أو الجنسـويّة، رسـم الأعضـاء التناسـليّة، أوصـاف جنسـيّة فاحشـة، قولبـة المـرأة في طابـع أيروتيكـي، وصـف الرجـل بغيـر الآدميّـة، السـلوك المثلـيّ، الجمـاع الشـرجي. ويُشـبِّه علمـاءُ النفس هـذه الكتابـات بأنّهـا تشـبه النظـر في مـرآة محطَّمـة تُحيل ذات (المُغَرفِت) إلـى مجموعـة مـن الـذوات المتكسِّـرة، المشـوَّهة والضائعـة، وهـذا نـاتج عـن كثـرة المحرَّمـات التـي تُقنِّـن السـلوك الجنسـي. ويُجـادل علمـاء النفـس بـأنّ المجتمعـات تفـرض قـوانين جنسـيّة صارمـة ينتـج عنهـا العديـد مـن المشـاكل النفسـيّة مثـل الشـعور بالذنـب، الصـراع، العـار، الخـوف، وتنشـأ ردّة الفعـل المتمثِّلـة في انتهـاك هـذه الرمـوز والقـوانين، لتجـد طريقهـا مـن خـلال هـذه الكتابـات الحائطيَّـة [1]. إنّ ذلك يُمثِّل معـادلاً بصريّـاً لحالـة الـذات المشيّأة وصـورة مـن صـور تحـدِّي القـوانين المفروضـة في مجتمـع مـا.

## 2.8.3. رُسوم الهيب هوب

### 1. محاولة تعريف

غالبـاً مـا توجـد رُسـوم الهيـب هـوب في الشـوارع (يُطلق عليهـا في بعض الأحيـان اسـم (الغرافيتـي الأميركـي) تهـدف الهيـب هـوب إلـى تشـجيع الشـباب علـى وضـع طاقتهـم في شـكلٍ إيجابـيّ وخـلّاق للتعبيـر عـن ذواتهـم، علاوة علـى ذلـك، ترتبـط

1- ABEL, E., BUCKLEY, B. p. 10 en p. 130.

غرافيتيا الهيب هوب ارتباطاً وثيقاً بالحياة الحضريّة وغالباً ما توصف بأنّها «ثقافة المدن»[1]. حيث يتمّ التعبير عن تجارب الحياة في المدن بطرق مختلفة، من خلال الموسيقى والرقص وأسلوب الكتابات الحائطيَّة. وهي ثقافة منفتحة ومتعدِّدة. إنّها أشبه بالأرض الرحبة التي تتحرَّك عليها الفنون جميعاً. يصف (ستيفن باورز) ثقافة الهيب هوب بأنّها «ثقافة فيروسيّة» تُغيِّر شكلها باستمرار وتتكيَّف بسرعة كبيرة مع التغيير الاجتماعي والثقافي وتنجح دائماً باستضافة الثقافات الأخرى، هي ثقافة (مضيفة) تتسرَّب إلى عناصرها نسبة كبيرة من فنون مجاورة ويتداخل صوتها مع أصوات الجوار[2]. أقول: منطلقاً من هذه المعطيات، يُمكِن وصف الهيب هوب بـ (ثقافة إعادة التدوير الإبداعيّة). وقبل أن نتوقّف قبالة ما يُميِّز هذه الثقافة والاهتمام الشامل بسيرورتها، علينا التمييز بين تاريخها وبين قابليّتها للتحوّل والتغيُّر، فهي ليست ذات حدود ثابتة، ولا بدَّ من الدقَّة عند الحديث عن مدوّناتها المختلفة. (الهيب هوب) لا تعني موسيقى الراب - كما يتصوَّر بعضهم - موسيقى الراب هي نتاج تطوُّر نابع أساساً من ثقافتين تاريخيتين: الثقافة الأفريقيّة التي اعتادت على سرد القصص بشكلٍ إيقاعيٍّ أوّلاً، والفنون الشعبيّة في مناطق البحر الكاريبي التي استخدمت القوافي لإعادة سرد القصص ثانياً. الهيب هوب ليست ثقافة فحسب، إنّها نمط حياة، ويُمكِن الوقوف عند الأعمدة الأربعة التي حدَّدت ثقافة الهيب هوب طوال تاريخها الممتدّ لقرن من الزمان بوصفها خلاصات لجوهر هذه الثقافة، وهي

**أ. الأغاني.**

**ب. الكتابة على الحيطان.**

**ج. الرقص.**

**د. البريك دانس**

وتحتوي هذه الأعمدة الأربعة على ثلاثة تعبيرات تواصليّة وكلٌّ منها يحتوي على عدد من المكوِّنات.

**أوَّلاً:** التعبير الجسدي الذي يشمل الرقص، البريك دانس والتزلج.

**ثانياً:** التعبير البصريّ مع رُسوم الهيب هوب والأزياء وقصّات الشعر.

1- ROSE, T. p. 22-23.

2- BOSMANS, B., «Je tag donc j’existe.” Brussel, VUBPress, 1998, p. 199-201.

**ثالثاً:** التعبير الموسيقي، مثل موسيقى (الراب Rap) و(الدي جي DJ) و(الروك Rock).

وقد نشأت جميع هذه التعبيرات في الشارع في أثناء ما يُسمّى بالحفلات الجماعيَّة وتهدف إلى إبعاد الشباب عن العصابات. ثقافة الهيب هوب أعطت الشباب الهويَّة البديلة والمكانة الاجتماعِيَّة في مجتمع كان خاضعاً لسياسات عنصريّة بلغت قدراً من التعقيد يفوق حتى قدرة (المؤسَّسات) التي أنشأتها.

يُصوِّر بعضُهُم ثقافة (الهيب هوب) وكأنّها صرعة جاءت نتيجة مفهوم التشاؤم الذي صاحب المذاهب الحديثة ولا علاقة لها بالثقافة والفكر والمزاج الحضاريّ، لكن، هذا حكم معياريّ، يتصوّر أنّ المعرفة الإنسانيّة قائمة على ثنائيّة (الخطأ) و(الصواب) وينطلق من تجاهل المفاهيم الثقافِيَّة والحضاريّة ذات الدلالات المتنوِّعة والتي لا يُمكِن عزلها عن التطوُّرات والمعطيات العديدة التي تراكمت بفضل العلوم الإنسانيّة في العصر الحديث.

نشأت الهيب هوب كظاهرة محليَّة في جنوب برونكس (Bronx) وانتشرت في أجزاء كثيرة من العالم على مدار الأعوام، في منتصف الثمانينيّات كان هناك انفجار حقيقي لثقافة الهيب هوب. وتقف وراء هذا النوع من العولمة تصانيف ثقافِيَّة عدّة على سبيل المثال لا الحصر.

أفلام مثل: (Style Wars 1985) و (Wild Style-1983).

وكتب مثل: (Subway Art 1984) و (Spraycan Art 1987).

ولا يُمكن إهمال دور المجلّات التي استجابت في ذلك الحين لقلق الحقبة وبدأت تُغَطّي ثقافة الراب والرقص والبريك دانس والكتابات الحائطِيَّة مثل:[1] (MTF) بمصاحبة تكون عاملاً أساسيّاً أو حاسماً، وهو (قصف) الشوارع بالغرافيتي [2]. بالإضافة إلى ظهور الكثير من المقالات والبرامج التلفزيونيّة. هذه العوامل كلّها، ساعدت على انفجار ظاهرة الهيب هوب. اليوم تتربَّع ثقافة الهيب هوب والكتابات الحائطِيَّة على عرش الكثير من المجلّات الغرافيتيّة ذات الطابع الدولي التي جعلت من الهيب هوب تؤلّف نسقاً ثقافيّاً يجتاح دوائر عالمنا المعاصر.

---

1- male-to-female

2- PHILLIPS, S., Wallbangin': graffiti and gangs in L.A. Chicago/London, The University of Chicago Press, 1999, p. 54

**2. نظرة فاحصة**

كان حي برونكس (Bronx) حيّاً يتمتّع بالكاريزما والهيبة. ومع ذلك، بعد أن أصبح جنوب برونكس هدفاً سياسيّاً للتجديد الحضري البعيد المدى بقيادة المطوّر الحضري المؤثّر (من الثلاثينيّات إلى أواخر الستينيّات) (روبرت موسى). قام موسى بتطوير عدد كبير من الأعمال العامَّة مثل بناء الطرق السريعة والمتنزَّهات والمناطق السكنيّة بهدف إعادة إنشاء صورة مدينة نيويورك في عام 1959. بدأت وكالات مختلفة بالتخطيط لمشروع (Cross-Bronx Expressway) وهو طريق سريع يخترق المدينة يهدف إلى سهولة التنقّل في نيويورك. تسابقت معظم المناطق المأهولة بالسكّان في برونكس، وكانت هناك الكثير من المساكن العشوائيّة والأكواخ التي تمّ هدمها، وتمّ ترحيل ما يقارب 170 ألف شخص، ونتيجة لسياسة البناء هذه تمّ إخلاء برونكس من سكّانها وإهمالها اقتصاديّاً وتعطّل نموُّها السكّانيّ، وأصبحت المنطقة أشبه بالغيتو، منازل مهدَّمة، بطالة عالية، فقر مدقع، انعدام الرعاية الصحيَّة، تعليم قليل أو معدوم. لا اهتمام بجيل الشباب. باختصار، تحوَّلت إلى أرض خصبة للجريمة. بحلول أواخر الستينيّات، كانت برونكس هي المنطقة التي تحكمها العصابات، وقد كان تكوين العصابات هو الاستراتيجيّة الوحيدة للبقاء على قيد الحياة. في أوائل السبعينيّات، كان هناك ما يُقدَّر بنحو 300 عصابة، وهذا ما تسبَّب بـ (إرهاب) حقيقي في الشوارع [1]. وكانت لكلِّ عصابة أراضيها وشوارعها ومنطقتها المعروفة، من هنا نشأت الحاجة إلى كتابة الأسماء على الحيطان في مختلف الأحياء لتحديد ملكيّة الشوارع والتعريف بأفراد العصابة. وكان الحصول على اسم ذهبي في هذه الأحياء هو دليل على الهيبة [2] ومع ذلك، كان هناك عدد من الشبّان من مختلف الأحياء لم يُعجبهم العنف الذي تُمارسه العصابات، وبدأ بعضُهُم بوضع اسمِهِ على الحيطان للحصول على الاحترام بشكل لطيف. وتجمَّع هؤلاء الشباب في مجموعاتٍ أطلقوا على أنفسهم لقب (كُتَّاب – Writer) [3]. وهم مجموعات من المغرفيتيّين- تسنّى لهم حيازة شوارع معيَّنة ولم يعد الأمر يتعلَّق بترسيم حدود مناطق للعصابات، وأصبح الحصول على العلامة الخاصّة هو

1- HEBING, H., MOOREN, p. 6.
2- BOSMANS, B. Ibid. p. 21.
3- Writer – A graffiti artist

الهدف الأساسي لكلِّ مُغرفِت، كلُّ مَن يحصل على أكبر عدد من الأسماء أو «الزيارات» ويترك علاماته على الحيطان أو على عربات المترو يحصل على أكبر قدر ممكن من الاحترام. عن طريق الغرافيتي يُمكِن للشباب الحصول على علامة خاصّة والهروب من المدينة والتعامل مع المشكلات اليوميّة ومن ثمّ اكتساب السمعة والاحترام. في أواخر الستينيّات، ظهر الفن الغرافيتي في وسط مدينة نيويورك. وازداد عدد الفنّانين الغرافيتين، وأصبح الفن الغرافيتي هو الأسلوب الأكثر أهميّة من بقيّة الفنون. ممّا جعل المنافسة شديدة فالكلّ يريد إبراز موهبته ككاتب من أجل التفوُّق على الأسماء الأخرى[1].

بَدَأَ فنّانو الغرافيتي في التركيز أكثر على تطوير أساليبِهم الخاصّة، لقد منحهم أكتشاف الأقلام الكبيرة ابتكار (العلامات) والكثير من السهولة والحريّة، وسلاسة التنقُّل والحركة، السبب الذي جعل التميُّز بين الفنّانين المختلفين واضحاً. ركَّز كلُّ فنّان على حجم وتعقيد وأصالة وألوان قطع الغرافيتي الخاصّة به، ولم تعد القطعة الغرافيتيّة ترسم بناءً على أنماط الخطوط فحسب بل أصبحت لكلِّ فنّان أشكاله وألوانه وفنونه المتوِّعة. في معركة البحث عن التفرُّد هذه، بحث فنّانو الغرافيتي أيضاً عن أماكن فريدة وغير عاديّة من حولهم وكانت المنافسة الحقيقيّة في القطارات وعلى متنها. ومن هنا، ولدت ثقافة يُمكِنها أن تسم حقبة زمنيّة وتفرض حضورها الطاغي.

## 2.9. مؤلِّفو الغرافيتي

الغرافيتي هو نتاج حضارة الكتابة، إذ انتقل من جدران الكهوف إلى جدران البنايات العالية. ومن أبواب القطارات إلى الشاشات الضوئيّة، ومن الأحياء المهمَّشة إلى مراكز المدن. مؤلِّفو الغرافيتي أنشأوا ترسانة كبيرة من التقنيّات التي تُساعِد على إخفاء الهويَّة. مثل استخدام الاسم المستعار أو تشكيل مجموعة صغيرة تجد بين أفرادها تفاهماً اجتماعيّاً على أمرٍ ما، تهدف إلى حماية حياتهم وحرِّيَّتهم وحركتهم، في مواجهة شبح السلطة البغيض بالنسبة إليهم. وهذا شكل من أشكال مقاومتهم. ولعلّ أهمّ ما يُميِّز المؤلِّف الغرافيتي

1- CASTLEMAN, C., Getting up. Subway Graffiti in New York. Cambridge/London, MIT Press, 1982, p. 53-55

المهتمّ بالطابع السياسي هو:- إنَّ الناشر أو (المؤلِّف) يظلّ مجهولاً لكن الإساءة إلى السلطة أو إلى شخصٍ ما في السلطة تكون محدَّدة بوضوح، وهذا هو التعبير الأمثل عن الصوتِ المكبوت.

مؤلِّفو الغرافيتي، هم أشبه بالجيش السرّي الذي يُدافِع عن حقوق المحرومين ويُسبِّب الأذى المباشر للعدو المتمثِّل بالسلطات القامعة. والعلاقة بينهم وبين السلطات المهيمنة هي أشبه بحربٍ مفتوحة في الفضاء العام، يصبح المؤلِّفون الغرافيتين فيها هم الجيش السرِّي والسلطات المهيمنة هي العدو المهزوم. وتصبح الغرافيتيا ملاذاً لـ (المهمَّش)، لـ (الخارج على القانون)، لـ (المحروم) لكن، الذي يملك فرصة علنيّة ليتحدّى أشكال السيطرة كلِّها، عن طريق الكتابة على الجدران هذه الوسيلة التي تُشبِه دارَ النشر المّجانيّة. يحدث هذا في الفضاء العام من دون مفاوضات أو نقاشات، فلا توجد مفاوضة بين المحظور وسلطة القمع.

تختلف مهمات المؤلِّف الغرافيتي من شخص لآخر، لكن، يُمكِن التمييز - بشكلٍ أساسيٍّ- بين مهمّات رسم (العلامات) وما يترتّب على المغرفِت القيام به وبين مهمّة رسم (القطع) تلك التي تستهدف جمهوراً خارجيّاً. على سبيل المثال، كانت مهمّات المراهقين في مدينة نيويورك في بداية السبعينيّات هي الاهتمام برسم لعلامات بهدف اكتساب المكانة الاجتماعِيَّة بين الأقران، أو خلق حالة تُشبِه فكرة التعرُّف إلى الذات، أو للبحث عن السلوك المحفوف بالمخاطر وامتحان للجسارة. وهناك مهمّاتٌ أخرى مكانيّة ومجازيّة تجعل الجدران تضيء بالأمل، والكلمات تشرب سخاء اللون والعلامات تلبّي رؤى الإنسان المهمَّش. على النقيض من ذلك، فإنّ رسم قطعة غرافيتيّة يدور حول خلق الفنّ ويرتبط بحقيقةِ أنّ القطع الأكبر غالباً ما تستهدف جمهوراً خارجيّاً واسعاً، ومع ذلك، هناك منطقة رماديّة بين الاثنين وهذا يرجع إلى:

**أوَّلاً:** إنّ ثقافة المؤلِّف الغرافيتي هي ثقافة عاملة تُؤدّي مهمّات رقابيّة وتنفيذيّة في آنٍ واحدٍ. لكنّها، ليست متعارضة بالضرورة. على سبيل المثال، يُحوِّل الفنّان الغرافيتي البرتغالي (Odeith) علامته إلى أعمال فنيَّة من خلال جعل الحروف تظهر للمشاهد عبر الوهم البصريّ.

**ثانيـاً:** إنّ العديـد مـن مؤلِّفـي الغرافيتـي بَـدَؤُوا في سـنّ مبكـر بالكتابـة – غيـر القانونيّـة – علـى الجـداران قبـل أن يُصبِحـوا فنّـانين معترفـاً بهـم، أمثـال:–[1] (...LEE, Phase 2, SEEN, Zephyr, Nomen, Odeith, MAR, Vhils)

هـذه الأيّـام، أصبحـت فـرصُ ممارسـة الكتابـة علـى الحيطـان القانونيّـة أفضـل بكثيـر ممّـا كانـت عليـه خلال السـنوات الأولـى مـن بدايـات الفـنّ الغرافيتـي. في دراسـة حـول الكتابات الحائِطيَّة (القانونيّة) يُشير (رونالد كرامر) إلـى أنّ مؤلِّفـي الغرافيتي يتحوَّلـون اليوم مـن العمل غيـر القانوني إلـى العمل القانونـي في وقت قصيـر نسـبيّاً مقارنـة بالمؤلِّفين في السـنوات الأولـى مـن الكتابـة علـى الحيطـان[2]. وفي الكثيـر مـن مـدن العالـم يتـمّ تقـديم العديـد مـن الفـرص لممارسـة الكتابـة علـى الحيطـان القانونيّـة وذلـك مـن خلال الـدور الـذي تقـوم بـه بعـض المنظَّمـات التـي تتبنّـى هـذا الاتِّجـاه [3] حيـث يَنْصَبّ التركيـز علـى أنّ الكتابـة علـى الحيطـان كشـكل فنـي يشـحذ دوافـع حركـة الفنّـانين للاقتـراب في رُسـومهم مـن فـنٍّ يتَّكـئ عليـه خطـاب الإنسـان المضطهـد ومـن أجـل إيجـاد أرض أخـرى مغايـرة في الماهيّـة والمعنـى، وبالتالـي، يُمكِـن أن يحـدث الانتقـال مـن (غيـر القانونـي) إلـى (القانونـي)، إذا رغـب الفنّـان في ذلـك، بسـهولة أكبـر ممّـا كان عليـه الأمـر في بدايـات هـذا الفـنّ

**يمُكِن القول: إن مهمّات المؤلِّف الغرافيتي تتفرَّع إلى ثلاثة أبعاد مختلفة، وهي:**

### 2.9.1. البُعْدُ السياسي

مـن الأبعـاد المهمّـة للكتابـات الحائِطيَّـة هـي الرسـائل السياسِـيَّة التـي تنقلهـا. ويحـدث هـذا البعـد السياسـي للكتابـة علـى مسـتويين مختلـفين

**أوَّلاً:** مـن المؤكّد أنّ ممارسـة الكتابـة علـى الحيطـان لهـا آثـار سياسـيَّة. فهـي كانـت (ولا تـزال إلـى حـدٍّكبيـر) نشـاطاً غيـر قانونـي، وكانـت تُمثِّـل – في أَغْلَـب الأحيـان– شـكلاً مـن أشـكال الاحتجـاج. يُمارسـه الشـباب مـن الأحيـاء الفقيـرة للإعلان عـن رسـائل سياسِـيَّة، تقـول: «نحـن موجـودون، ولدينـا صـوت أيضـاً». بالإضافـة إلـى ذلـك، يُمكِـن النظـر إلـى الكتابـات الحائِطيَّـة علـى أنّهـا تُقـوِّض النظـام السياسـي المهيمـن. في عـام (1988)، كتـب عالـم الاجتمـاع (ريتشـارد لاكمـان): – « ... يُمكِـن

1- Matt Randal, «10 New York Graffiti Legends Still Kicking (Ass)" WideWalls, http://www.widewalls.ch/10-new-york-graffiti-legends-still-kicking-ass/.
2- Ronald Kramer. Ibid. p.115
3- Underdogs و GAU مثل: المنظمات القانونية لفن الكتابة على الحيطان

للكتابة على الجدران في بعض الأشكال أن تتحدّى الهيمنة من خلال الاعتماد على تجارب وعادات معيَّنة لمجتمعاتهم، ومجموعاتهم العرقيّة وفئاتهم العمريّة، وبالتالي، يُمكِن إثبات أنَّ بناء الحياة الاجتماعِيَّة يتمّ بطرق مختلفة عن المفاهيم السائدة للواقع»[1]. من وجهة النظر هذه، فإنّ الرسالة السياسِيَّة التي تنقلها الغرافيتيا تصل إلى أبعدٍ من «**نحن موجودون أيضًا**». تعمل الكتابات الحائِطيَّة كمرادف مقبول، مقابلٍ استفزاز النظام السياسي المهيمن. وذلك من خلال إظهار الطرق البديلة لتحقيق معارضة ثقافِيَّة لها أصداؤها.

**ثانياً:** تُستخدم الكتابة على الحيطان – بانتظام – كوسيلة لنقل الرسائل السياسِيَّة. وهي هنا – إن جاز التعبير– «سلاحٌ للضعفاء». إنّها تُوفِّر للأفراد العاجزين فرصة التصويت ضدّ الشركات الكبرى أو الحكام أو المؤسّسات الاقتصاديّة [2]. وأفضل مثال على ذلك، ما نراه من رُسوم الفنّان العالمي (بانكسي) المنفَّذة بواسطة (الإستينسل) والمطبوعة على جدران الكثير من مدن العالم. الرسائل هنا تميل إلى أن تصير دفقات رمزيّة على الحيطان بحكم الطرافة والبساطة والانتشار. بهذا المعنى هي تُغني موقفنا من الأحداث السياسِيَّة وتُحوِّل الجدران في مدننا إلى ذاكرة لتخزين الرسائل، حيث السماح بتداولها من الفضاء الخاص إلى الفضاء الحضري الذي يُشاهده الجميع.

السؤال هنا هو إلى أيِّ مدى تُقلِّل الشرعيّة التي تمنحها السلطات من الجوهر السياسي للفنّ الغرافيتي؟ وهو سؤال يُمكِن أن يتكرَّر في مختلف مناطق العالم (الفقيرة أو المتطوِّرة) وفي هذا الصدد يُشير الفنّان الغرافيتي الكولومبي (دي جي لو) فيقول: «إنّ أخبارك أين يُمكِنك الرسم يتعارض مع روح الغرافيتيا»[3].

من دون هذا البعد السياسي، فإنّ الكتابات الحائِطيَّة (القانونيّة) ليست سوى شكل من أشكال الزخارف المرسومة على الحيطان. وبالفعل، هذا ما تمَّ استثماره كتجربةٍ جديدة، هي استخدام الغرافيتي بطريقةٍ اقتصاديَّةٍ ذات قيمة

1- Lachmann, Richard. «Graffiti as Career and Ideology.” American Journal of Sociology 94, no2(1988): 231-232.

2- Jeffrey Ian Ross, Routledge Handbook of Graffiti and Street Art (Oxon & New York: Routledge, 2016), 7.

3- Mubi Brighenti, «Graffiti, street art and the divergent synthesis of place valorisation in contemporary urbanism” 170

لجذب السيّاح. على سبيل المثال. (غرافيتي نيويورك، غرافيتي جدار برلين، غرافيتي مدينة أمستردام – حيث يتمّ تقديم جولات الفنّ الحضري للسكّان المحلِّيين والسيّاح من قِبَل منظَّمات مختلفة ويصل سعر التذكرة للشخص الواحد إلى 18 يورو.

لا بدَّ من الاعتراف، أنّ استخدام الكتابات الحائطيَّة بهذه الطريقة هو ظاهرة معاكسة لكلِّ ما ألفته الغرافيتيا ونَاضَلَت من أجله طوال سنوات، لأنّ ذلك يُشكِّل خطراً كبيراً يتمثَّل بفقدان الاتِّصال بثقافة الشارع كما كانت في الأصل وجَعْلها قابلة للاندثار. وهذا هُوَ الْخُسْرَانُ الْمُبِينُ لظاهرة معبِّرة عن وعي الإنسان وحضور جوهره الفعّال.

### 2.9.2. بُعْد التطوير المستمرّ

شهدت المقاربة الإشكاليّاتيّة تحوّلاتٍ جوهريَّة في تمايز الطرق التي انتهجتها مدن العالم في مجابهة الكتابات الحائطيَّة، واختلفت السلطات على شكل التعامل مع الفنّ الغرافيتي اختلافاً يصل إلى حدّ انعدام التفاهم بين الواحدة منها والأخرى في المعالجات التي تستخدمها. وعلى الرَّغم مِن كلِّ مظاهر استعراضات الهيمنة التي تمارسها السلطات إلّا أنّها عاجزة عَن فرض التحكُّم بما تُقدِّمه الغرافيتيا من أعمال مبهرة، فهي أدَاة التعبير التي تكشف عن «حوار» الفنّان مع المتفرِّج حيث يتمُّ على الرَّغم مِنْ تبادل الصُّوَر والأفكار والرموز. لهذا تميَّزت ثقافة الغرافيتي بالتطوير المَستمرّ، وأسهمت الطروحات التعبيريَّة في تعميق الابتكار وكان كلُّ تطوُّرٍ داخل الحركة ناتجاً عن التجديد ولإبداع والمنافسة بين الشباب. وضمن هذه المنافسة، أصبحت الأصالة عاملاً مهمّاً. وبدأ كل فنّان من فنّاني الغرافيتي يُطوِّر أسلوبَه الخاصّ. ويُمكِن العثورُ على الإلهام من خلال التعاون مع الآخرين وتبادل الأفكار والإحساس المشترك بالجماعيَّة. وبهذه الطريقة، تطوّرَت كتابة العلامات بين عامَي 1970 و 1978 من الرسم على الحيطان إلى رسم عربات (المترو) بأكملها. إضافة إلى ذلك، سرعان ما ظهرت منظَّمات اجتماعيَّة تهدف إلى تنظيم قواعد السلوك وأماكن الاجتماع والتسلسل الهرمي للمجموعات. وهذا يُقدِّم ثقافة الكتابة على الحيطان على أنَّها كانت منذ البداية وما زالت ثقافة (عصاميّة) مسكونة بفكرة الابتكار والتجديد ودلاتها الصارخة هي صورة النذير الذي يُشعِل النار في أرضٍ فاسدة. لهذا نجدها – دائماً– في حالة تغيُّرٍ مستمرٍّ. ففي عام 1982،

عندما اتَّخذت حكومة نيويورك إجراءات لحظر وصول فنّاني الغرافيتي إلى خطوط مترو الأنفاق ابتكر العديدُ من الفنّانين أماكن وأساليب جديدة لمواصلة الكتابات الحائِطيَّة تحت الأرض.

هنا لا بدَّ من الإشارة إلى أنّ المقاربة الوصفيّة التي تتناول بنية التطوير المستمرّ في المشهد الغرافيتي هي مثال على غزو الغرافيتيا للمكان وأوَّل ما تُقدِّمه هذه المقاربة هو دافع التجريب الذي يتعيّن بوصفه تجربة قصديّة، ودافع الإبداع الذي يُلبّي النداءات الصادرة عن شوارعنا. هذان قُطْبان يتبادلان الاعتماد على نحو وثيق. إذْ يُمكِن القول إنّ التطوير المستمرّ في الأساليب الغرافيتيّة يعتمد إلى حدٍّ كبير على عمليَّة ذاتيَّة الصنع يقوم بها الفنّانون أنفسهم.

وهذه فكرة جاءت من الشعور بالهويَّة الجماعيَّة داخل مجموعات الغرافيتي، كما أنّ ظهور بعض المتاجر التي تعمل على توفير الموادّ المستخدَمة ساعد على نقل الكتابة على الحيطان إلى آفاق جديدة. وشهدت بداية الثمانينيّات تطوُّرات تقنيَّة كثيرة في المواد والأفكار، وكان أهمّ تطوُّر هو إدخال (عُلَب البخّاخ) ذات الضغط المنخفض، والذي سمح للفنّانين بتكثيف الطلاء أكثر فأكثر وتركه يتلاشى»[1]. أيضاً، زاد عدد ألوان الطلاء المتوافرة في البخّاخات إلى أكثر من 1500 لونٍ مختلفٍ، وأصبحت الكتابة على الحيطان بأسلوب التصوير الفوتوغرافي ممكنة بفضل هذه الأنواع من التطوُّرات التقنيَّة وبدأ الفنّان الغرافيتي يُحسِن قراءة المحيط الجغرافي ويرى في القطعة المرسومة دلالة مغايرة تماماً وبرهان هذه الدلالة هو الذي يدفع إلى رسم قطع تعطي المضطهَد أملاً وتفتح له أفقاً. لهذا أصبح الفنّ الغرافيتي يُحاور الإنسان قبل كلِّ شيء، بمعنى آخر، بدأ بـ (بث الرسائل) وأصبحت سلطة خطابه تذهب إلى المستقبل المرغوب.

### 2.9.3. البُعْدُ الاجتماعي

هل يُمكِن الكلام عن (المُغَرفِت) باعتباره فاعلاً اجتماعيّاً؟

في منتصف السبعينيّات استطاع كثير من فنّاني الغرافيتي الاتِّحاد في مجموعات (حيثما وجدوا أنفسهم) يتراوح عدد أفراد المجموعة الواحدة من ثلاثة إلى خمسين شخصاً. وبدأت هذه المجموعات تتبادل دفاتر الرسم والكتب

1- Ronald Kramer. Ibid. p117.

والأفكار، وقامت بتحفيز بعضها بعضاً، ويُمكِن أن يقف أحد أفراد المجموعة حارساً لفنّان آخَر وقت تنفيذ الرسمة الغرافيتيّة. باختصار، كانت المجموعات ديناميّة وطاقتها الإبداعيّة متجددة من أجل القيام بدورٍ ناشط في خلق الفنّ الجديد [1]. وكانت هناك منافسة في المهارة والأصالة بين هذه المجموعات، ولقد نشأت أولى مجموعات الكتابة على الحيطان في (corners ’writers) [2] وهي أماكن لقاء اجتماعي يجتمع فيها عددٌ من فنّاني الغرافيتي. وهناك، تمّت أوّل مرَّة، مناقشة من يستحقّ لقب (ملك الغرافيتي – King of Graffiti)[3]. ومن خلال أماكن مثل هذه، ظهرت شبكة من فنّاني الغرافيتي تجاوزت حدود الأحياء والخلفيّات العرقيّة [4].كان هناك حديث عن مجتمع منفتِح على التنوُّع. ومع ذلك، فإنَّ معظم الفنّانين ينحدرون من أحياء (الغيتو) في (نيويورك) وكانوا من أصل أفريقي أمريكي أو لاتيني. تُشير التقديراتُ إلى أنَّ ما بين (95–90) بالمائة من الفنّانين كانوا من الذكور[5]. وفي هذه الفترة أيضاً تم تطبيق بعض المعايير الأخلاقية لأول مرة في ثقافة الكتابة على الحيطان، مثل

**أولاً:** لا يستطيع الفنّان نسخ اسم فنّان آخر بدون إضافة علامة مميزة صريحة.
**ثانياً:** لا يجوز الرشّ على أعمال شخص آخر، ويعتبر القيام بذلك عملًا استفزازيّاً.

**أخيراً:** كان من المعتاد سرقة علب الألوان المطلوبة [6]. ويشير الفيلم الوثائقي (Style Wars) [7] من خلال المقابلات التي أجرِيَت فيه إلى النصائح والإرشادات التي يُسديها الفنّانون الأكثر خبرة إلى الفنّانِين المبتدئين أو الصغار[8]. وتمَّ نقل الخبرات والمهارات لتحسين الكتابة على الحيطان إلى جيل أصغر من خلال مرشد. وتكرَّر الاستشهاد بالفنّان الغرافيتي (DONDI) مرّات عدّة باعتباره فنّاناً مهمّاً جدّاً في ثقافة الغرافيتي، حيث ساعد العديد من الفنّانين الآخرين

1 – مقابلة مع الفنان الغرافيتي (Zypher)
2 – لم أرغب بوضع الترجمة الحرفيّة لهذه العبارة وهي (زوايا الكتّاب) خشية الإحالة إلى الزوايا الدينيّة في ثقافتنا الإسلاميّة، فهي ترد هنا للتعبير عن زاوية أو مكان أو أيّ مساحة أخرى ( حتى وإن كانت صفحة ويب) تتجمع فيها مجموعة من الكتاب او الفنانين أو الطلاب، يتعاونون، ويتعلّمون، ويتشاركون ويصقلون مهاراتهم معًا.

3- Gomez, 1993 in voetnoot 85
4- Dickinson «The Making of Space, Race and Place,” 31-32.
5- Austin «From the city walls to ‘Clean Trains’” 227
6- Austin «From the city walls to ‘Clean Trains’” 224
7- Ibid
8- Style Wars, Christen 2003, interviews

على تحسين أعمالهم [1]. إضافة إلى ذلك، كان من الشائع لفنّاني الغرافيتي الاحتفاظ بـ «كتاب أسود» يرسمون فيه رُسوماً، ويحتفظون بصور لأفضل قطعهم ويجمعون التوقيعات من الكتّاب الآخرين[2].

لكن، ماذا عن الاستجابة الاجتماعِيَّة لثقافة الغرافيتي؟ ماذا عن الآليّات التي تربط التجربة الاجتماعِيَّة بتجربة أجيال أسبق؟ ماذا عن الكتابات الحائِطيَّة التي تنشأ في شكلٍ من أشكال الحاضر ومن دون صلة اجتماعِيَّة بالماضي؟ للجواب عن هذه الأسئلة وغيرها، وحتى لا نكون مجرّد مدوِّنين ومتذكِّرين بل باحثين نسعى إلى الكشف عن الإضاءات المهمّة والضروريّة، علينا تحويل الوقائع إلى الوجهة التي تسير بها. ففي كلّ عام يتمّ وضع الكثير من الكتابات الحائِطيَّة على المباني والمعالم الأثريّة والقطارات من دون موافقة قانونيّة. وبالتالي يُعاد تقديم هذه الممارسة بأشكالٍ متنوِّعة وتُطرَح بأبعادٍ متباينة على وفق رؤية الدّارس ومخيّلته. يذهب الرأيُ الرسميّ إلى أنّ الكتاباتِ الحائِطيَّة على الطرق العامّة أو على الممتلكات الخاصّة هو انتهاك وعمل غير قانوني يُعاقَب عليه بالغرامة ويُمكِن أن تصل العقوبة إلى سنواتٍ عدَّة في السجن. بالإضافة إلى ذلك، غالباً ما تكون هناك أضرار يدّعي الضَحايا أنّها بحاجة إلى إصلاح. الأضرار الناجمة في بعض الأحيان يُمكِن أن تصل إلى مئاتٍ من الدولارات ممّا يُضاعِف الغرامة أو العقوبات. وهذا الإجراء الرادع يُمكِن أن يُعرِّض مستقبلَ الشباب وبيئتهم للخطر. فالنهج القضائيّ غالباً ما يكون غير ناجح في معالجة المشكلة ويُمكِن أن تكون العقوبات قاسية جدّاً. وهذا ما يُعزِّز – في كثير من الحالات – الصورة لدى الفنّانين الغرافيتيّين عن السلطة أو المجتمع، ويُحفِّزهم من جديد إلى الخروج عن حدود القانون، خصوصاً، مع إغراء الانسياق وراء فكرة التحدّي وجموح الخيال لدى الفئة العمريّة من الشباب والانبهار بالفنطازيا. هكذا يواصل الكثير من الشباب تطبيق الكتابات الحائِطيَّة لأنّها عالميّة، وحين تحصل الغرامات الماليّة لا يملك هؤلاء الشباب المبالغ الماليّة لهذا يُفضِّلون السجن على دفع الغرامات. من الأفضل للمجتمعات الحديثة اختيار البدائل واتِّخاذ التدابير المناسبة بعيداً عن التهديد بالعقوبات،

1- Christen «Hip hop learning” 65

2- Gregory J. Snyder «Graffiti and the subculture career” in Routledge Handbook of Graffiti and Street Art (2016): 204

لهذا لجأت الكثير من المدن الحديثة ومنذ منتصف التسعينيّات إلى سياسة تحتمل تعدُّد المسارات. غالباً ما تكون هناك

1. مسارات علاجيَة (**الإزالة**).

2. مسارات قمعيّة (**تحقيق ومعاقبة**)

3. مسارات تعليميّة (**معلومات توعية، وقائيّة، ومشاريع فنيّة، ومجالات ومهمّات قانونيّة ...**)

مدن أخرى، ركَّزت فقط على القمع وبدرجة أقلّ على الإزالة. مثل هذا الاختلاف في أساليب محاربة الكتابات الحائِطيَّة محيِّر للغاية، سواءٌ بالنسبة إلى السكّان أو للشباب. المشكلة لا يُمكِن معالجتها من خلال العقوبات والغرامات والإزالة وزيادة عدد الشرطة والمزيد من القوانين القضائيّة، نعيش اليوم في عالم يضجّ بالحركة، ولا بدّ من التفكير بالأمر ومن دعم التدابير والسياسات البديلة ونشر المعلومات بشكلٍ صحيح وزيادة الوعي حول أهمِّيّة الفنّ الغرافيتي وإعطاء صورة واضحة عن مخاطر البيئة. هذه المقترحات وغيرها من عناصر السياسات البديلة يُمكِن أن تُحقِّق الفائدة المرجوَّة منها. وهنا لا بدَّ من الإقرار بأنّ استراتيجيّات الوقاية المختلفة للكتابات الحائطيَّة هي في الأغلب ظرفيّة وتقنيّة، تدابير الوقاية التي اتَّخذتها بعض المدن تُعطي الانطباع بأنَّ «**مشكلة الكتابات الحائِطيَّة**» يُمكِن معالجتها بسهولة من خلال استخدام الطلاءات الخاصّة أو الكاميرات أو الإضاءة الإضافيّة. ما هو مفقود في كثير من الأحيان، هو تدابير الوقاية الاجتماعِيَّة: إجراء الحوار البنّاء مع فنّاني الغرافيتي والشباب، ومع السكّان بشكلٍ عام، مع صانعي السياسات، وخلق الظروف المناسبة للشباب، وتوفير مناطقٍ قانونيّة، أو تكليف الشباب بمهمّات غرافيتيّة قانونيّة. وفوق هذا كلِّه لا بدَّ من وجود سياسة واقعيّة.

في ظلّ هذا الاشتباك لن تختفيَ الكتابات الحائِطيَّة من المدن، وستظلُّ تُغذّي عقولَ الأجيال المقبلة. كان الإنسان يكتب على الجدران منذ آلاف السنين وهو يكتب اليوم على جدران الواجهات الإلكترونيّة، ولا تزال الكتابة شرارة لا تنطفئ في فكر الإنسان، ولا تزال المدن أمينة إلى الحيطان والأحجار والأشجار، ولا يزال الشارع هو الحي الطبيعي لفنّاني الغرافيتي. بالإضافة إلى ذلك،

ستنتمي الكتابات الحائِطيَّة إلى أجناس أخرى، ومن غير المحتمل أن تختفيَ الروابط القويَّة مع ثقافة الغرافيتيا، خصوصاً، بعد أن أصبحت شكلاً بديلاً من أشكال الاتِّصال يفلت من أيِّ سلطة من سلطات الرقابة بطرق جديدة – مختلفة ومبتكرة–. فلسفة مناهضة الكتابات الحائِطيَّة من قِبَل السلطات القمعيّة ومحاولة السيطرة والوقاية من جانب واحد، هو نهج لا معنى له كما نرى، إنه مُكلِف، يعمل على أثارة موجة من التحدّي والاعتراض ولا يُقدِّم أيَّ حلٍّ مستدام، في كثير من الأحيان يتمّ تجاهل مشاعر الشباب والنظر إليهم على أنَّهم (شياطين) يجب حرقهم وقتالهم. توفير المعلومات والجانب الوقائي والتعليمي والتوعوي والعلاجي، هذه الأمور بالغة الأهميّة في موضوع الكتابات الحائِطيَّة. كثير من الناس ليس لديهم أيُّ نظرة ثاقبة عن الأنواع المختلفة من الغرافيتي. أو ثقافة الكتابة الحائطيَّة كهويّة فرعيّة، أيضاً، التغطية الإعلاميّة تزيد من صعوبة الوضع، وغالباً، ما تُوصَف المقالات أو التقارير بأنّها غير حياديّة، من خلال الاستخدام المتكرِّر لمصطلحات تتبنّى خطاب السلطة، مثل (مخرِّبو الكتابة على الجدران) أو (عصابات الكتابة على الجدران) أو (محاربة الكتابة على الجدران). إنّ وصف الفنّان الغرافيتي بـ (المجرم) يُولد الإزعاج والشعور بعدم الأمان، ويُمكِن أن يقود إلى تحدّي القمع. لذا يجب على وسائل الإعلام الانتباه، أيضاً إلى أنَّ الغرافيتي هو تعبير فنِّيٌّ أو هو جزءٌ من ثقافة الشباب الديناميّة، لذلك يوصى بالإعلام المتوازن والحيادي. وللمواطنين الحقّ في تصحيح المعلومات. على سبيل المثال: ما هي الخيارات المتاحة أمام الشباب لممارسة الفن الغرافيتي؟ للشباب الحقّ بالحصول على معلومات صحيحة بشأن المناطق القانونيّة المخصَّصة للفنِّ الغرافيتي، ومعرفة حدود العقوبات على ممارسة الغرافيتي بشكلٍ غير قانوني، ومَن هي المؤسَّسات التي تحمي الفنّان الغرافيتي وما هي الخدمات التي تُقدِّمها له. علاوة على ذلك، يجب أن يكونَ هناك حوارٌ بنّاء في البلديّات والمدن التي ينتشر فيها الفنّ الغرافيتي. يجب أن تتضمّن سياسة إدارة المدن تطوير الفضاء الثقافي العام للشباب والاهتمام بإدارة الأحياء الفقيرة، ونوعيّة الحياة في هذه المناطق، هذا كلُّه يُمكِن أن يكونَ بداية جيِّدة لجعل وجود الغرافيتي في المجتمع موضوعاً قابلاً للنقاش وإنقاذ الفئات العمريّة للشباب من الغياب في فضاء حائِر.

إذاً، الجواب عن سؤالنا الأوَّل: -هل يُمكن اعتبار (المُغَرفِت) فاعلاً اجتماعيّاً؟ نقول: - إنّ (المُغَرفِت) هو عكس الفاعل الاجتماعي الذي تحدُّ من حريّته القوانين الاجتماعِيَّة. في حين يمتلك المُغَرفِت (فعله التام) الذي لا يُمكِن اختزاله بالقوانين.

هذا يقودنا إلى المبحث التالي:- مَن هو المُغَرفِت؟

## 2.10. مَن هو (المُغَرفِت)؟

نُحاول هنا توضيح بعض السمات التي تُميِّز (المُغَرفِت) وذلك من خلال:

### 2.10.1. الفئة العمريّة

عادة ما يكون فنّانو الكتابات الحائطيَّة من الشباب. ليس من السهل تحديد عمر معيَّنٍ للفنّان الغرافيتي، يبدأ بعضُهُم مبكراً جدّاً (من 9 إلى 10 سنوات) ويتوقَّفون عندما يكونون في عمر (18-16 عاماً). آخرون يَبْدَؤُون في عمر الـ (16 عاماً)، ولمن يعشق الفنّ الغرافيتي يُمكِن أن يستمرّ في الرشّ حتى يصل إلى الثلاثينيّات من العمر. من الصعب تحديد الفئات العمريَّة للمغرفيتيين، لكن، الأغلبيَّة من المراهقين (ممَّن تنحصر أعمارهم بين 16-12 عاماً) فهم أكبرُ مجموعة نشطة من فنّاني الغرافيتي في مختلف مدن العالم. أمّا الشباب (ممَّن تتراوح أعمارهم بين (16- 20 عاماً) في أغلبيَّة الأحوال- يرشّون القطع السريعة، الرمي والعلامات الأساسيّة. الفئة الأخيرة من فنّاني الغرافيتي هم الذين يُركِّزون حصريّاً على الجودة (القطع الفنيّة والتحف العالية الجودة) هؤلاء تتراوح أعمارهم بين (18 و30 عاماً) [1]. ليس بالضرورة أن يمرّ الفنّان الغرافيتي بجميع هذه المراحل المختلفة، فهناك من يُحبُّ أن يبدأ وهو في عمر متقدِّم ولا يهمُّ في هذه الحالة تحديد الفئة العمريَّة في سنٍّ معيَّنة. وهناك مَنْ يتوقَّفُ في مرحلة البدايات لأنّه ليس قويّاً من الناحية الفنيّة لا يتمكّن من إنشاء القطع ويتوقَّف نشاطه في مرحلة وضع العلامات.

1- CASTLEMAN, C. p. 68. en BOSMANS, B., CASTELEIN, J., VAN DE KEERE, T. p. 30.

### 2.10.2. الجنس

معظم فنّانو الغرافيتي هم من الذكور[1]، ومع ذلك، هناك أيضاً بعض الفنّانات المعروفات مثل (ليدي بينك) في الولايات المتحدة و(ملكة جمال فان) في فرنسا و(ليدي) [2] في بلجيكا.

غالباً ما تكون الفتاة عنصراً مساعداً في الطاقم أو المجموعة لأنَّها صديقة الفنّان المنتمي إلى هذا الطاقم أو تلك المجموعة.

### 2.10.3. العرق والخلفيَّة الاجتماعِيَّة والاقتصاديَّة

تجدر الإشارة إلى أنَّه ليس من السهل التصريح حول العرق أو الجنس أو الخلفيَّة الاجتماعِيَّة أو الاقتصاديَّة للفنّان الغرافيتي. كان يُنظر إلى الفنّ الغرافيتي على أنّه واحد من نشاطات الشباب المنحدرين من فئات اجتماعِيَّة دنيا أو انتماءات عرقيّة مختلفة. هذا كان سبباً في كثيرٍ من الخلط والاضطراب في استعمال مصطلح الغرافيتي، وانعكست هذه الصورة حتى في الأدبيّات[3].

علاوة على ذلك، يختلف رسم المشهد المحلّي (مثل الإشارة إلى عدد المهاجرين) من مدينة إلى أخرى.

### 2.10.4. سِمات مُشْتَرَكَة

لا يُمكِن طباعة كتابة على صفحة مكتوبة، كذلك لا نستطيع الكتابة على حائطٍ سبق وأن كُتِبَ على سطحه، هذه من الأعراف التي يتَّفق عليها أغلب فنّاني الغرافيتي، نعم، للغرافيتيا قوانينها وطقوسها أيضاً، إلى درجةٍ يُمكن وصفها بأنّها نوعٌ من طائفة دينيّة ذات طبيعة عصريّة، وهنا لا بدّ من التوقّف في محطّة السمات المشتركة بين أفراد هذه الطائفة. الكثيرون مهتمّون برسم الخلفيّات، بالجماليّات، بالدلالات التاريخيّة، بالمصطلحات وتقنيّات الكتابة الحائطِيَّة. إنّهم يُحبّون أن يتوسَّعوا في ذلك ويهتمّ معظمهم بالفنّ، بل هم أكثر مَن يهتمّ بفنِّ الخطِّ، التصوير، تقنيّات الرسم، تقنيّات الطباعة وتاريخ الفنّ. كثيرون منهم يحلمون بمهنة فنيّة، وجزء منهم فقط يبدأ بدراسة الفنّ في

---

1- LACHMANN, R., p. 234.
2- BUCKINX, A., Niet al wie spuit heeft een fluit, De Mix, jongerenbijlage van De Morgen, 1 april,2004, p 8-9.
3- LAPIOWER, A. p. 187-188. BOSMANS, B. p. 181

الأكاديميّات، وقليل منهم مّن يكسب رزقه فعليّاً عن عمله كفنّان (مثل اللَّوحات على القماش، أو عمل علامات للشركات أو المتاجر أو محلّات الغرافيتي).

### 2.10.5. سِمات ثقافِيَّة داخل ثقافة الغرافيتي

تُعطي هذه السمات الثقافِيَّة أيضاً نَظْرَةً إِجْمَالِيَّةً تُساعِد على تعريف مَن هو المُغَرفِت، وهي نَظْرَةٌ مندمجة مع أشكال وأنواع من الظواهر محقّقة تأثيرها في تشكيل ثقافة الغرافيتي وتنوُّعها، ومن هذه السِمات:

#### 2.10.5.1. الشهرة

الشهرة هي أهمُّ سِمَة من سِمات ثقافة الغرافيتي ويتوقَّف اكتسابها على الوعي بالعلامة (نضج العلامة الخاصّة بالفنّان، اتِّساع انتشارها، تقنيّات تشكيلها، طريقة التنفيذ...) بالإضافة إلى ذلك يتوقَّف على العلامة مدى التقدير أو الاحترام الذي يحظى به الفنّان، ونظراً للعدد الكبير من فنّاني الغرافيتي النشيطين فإنَّ بروز اسم **المُغَرفِت** ودخوله عالم الشهرة، تُحدِّده ثلاثة جوانب أساسيّة، هِي: الكمِّيَّة، الرؤية، الأسلوب[1].

أ. **الجانب الكمِّيّ:** يُوزِّع **المغرفت** العلامة الخاصَّة به على أكبر عدد ممكن من الجدران، من أجل زيادة الوعي بهذه العلامة، وانتشار الاسم في مشهد الشارع هو الهدف الأوَّل بالنسبة إلى الفنّان الغرافيتي [2]. لهذا يجب أن يكون نشطاً جدّاً، وينجز أكبر عدد ممكن من العلامات لأنَّ محو أو إزالة الغرافيتي عَنِ الجدران من قِبَل السلطات أو أصحاب البنايات الخاصَّة، هو ظاهرة منتشرة أيضاً، بل هو جزء من طرفَي اللُّعبة التي تُمارَس بين المُغَرفِت والسلطات.

ب. **جانب الرؤية:** يجب أن يتأكّد **المُغَرفِت** مِن أنَّ رُسومَه مرئيَّة بشكلٍ واضح بالنسبة إلى الجمهور العامّ، ذلك لأنّ المكان الذي يرسم فيه العمل الغرافيتيّ بالغ الأهميّة في أغلب الأحيان. وتُعتبَر القطارات والحافلات والشاحنات هدفاً مطلوباً نظراً لمساحة سطحها الكبيرة وتنقُّلها في مناطق متعدِّدة. أيضاً المباني المُجاورة لخطوط مسارات القطارات هي من المواقع المثاليّة، كذلك الوصول إلى البنايات الشاهقة أو الخطرة يُحقِّق رؤية أفضل. للأماكن قيمة

1- BREWER, D., MILLER, M., Bombing and burning: the social organization and value of hiphop graffiti writers and implications for policy. 1990, p. 357.
2- CASTLEMAN. p. 19-20.

مضافة بحسب شكل المخاطرة التي يخوضها الفنّان الغرافيتي، على سبيل المثال، رسم علامة واحدة على جدران (مركز للشرطة) يحظى باحترام أكبر من عشرات العلامات المرسومة على جدران مصنع مهجور. غالبًا ما يجد المرء علامات مختلفة على الجدار نفسه، كما لو كان وضع علامة على حائط ما، هي دعوة إلى الفنّانين الآخرين، لرسم علاماتهم هنا أيضاً، وهذا يشبه إعلاناً للجذب أو دعوة لتقديم الضمانات بمعنى يُمكِن رسم العلامات هنا لأنّ المالك لا يبذل جهداً - على ما يبدو - من أجل إزالة الكتابة عَنِ الحيطان.

ج. **جانب الأسلوب:** تُكتسب الشهرة من خلال جانب الأسلوب، الجودة الجمالِيَّة للكتابات الحائِطيَّة. يُطوِّر فنّانو الغرافيتي المتمرِّسين - بشكلٍ خاصّ- أسلوبهم الخاصّ من خلال دمج بعض أشكال الحروف والأشكال والألوان. ومن خلال إظهار حسّ التصميم وسهولة الاستخدام و يُمكِن لفنّان الكتابات الحائِطيَّة أن يكتسب مكانة من خلال طريقة استخدامه لعُلَب الرشّ. طريقة رَشّ القطع تُثبِت أصالتها، وتُؤكِّد على المهارة الفنيَّة والخيال الفني، وأحياناً، يتعلَّق الأمر بالمنافسة بين الفنّانين الغرافيتيّين وبتفوّق بعضهم على بعض في المنافسة الأُسلوبِيَّة التي تأخذ طابعاً جماليّاً يقود إلى اكتساب المزيد من المكانة. تتجدَّد هذه الجوانب الثلاثة وتتداخل في ما بينها منتجة نظاماً يُشكِل شهرة العلامة الخاصَّة بـ (المُغَرفت)، أخيراً لا بدَّ من الإشارة إلى حجم (القطع) المرسومة فهي بالإضافة إلى هذه الجوانب الثلاثة، تُسهم بالقدر نفسه في اكتِسَابِ الشهرة داخل تجمُّعات المغرفيتيّين.

## 2.10.5.2. التعبير الفنِّيّ

صحيح، إنّ الوعي بأهميّة العلامة يُسهم في اكتساب الشهرة، لكن، ليس هذه هي السِمة الوحيدة، فهناك سِمة أخرى توازيها أهميَّةً وهي التعبير الفنِّي - بالنسبةِ إلى بعض فنّاني الغرافيتي - يكتسب شكل التعبير الفنِّي أهميّة كبيرة جدّاً، إنّ رُسومهم الحائِطيَّة هي فنٌّ أو وسيلة للتعبير عن الهويَّة ببراعة. هي صرخة لجلب الانتباه، تخترق مسامّات الحيطان لتخاطب الأفكار وتخطب الودّ، لتبرز في أمكنتها أيقونات لحياة جديدة كاشفة للبيئة المعيشة [1]. يعتقد الكثير من الفنّانين الغرافيتيّين أنَّ أعمالهم لها تأثيرات إيجابيّة على البيئة الحضريّة،

1- BREWER, D., MILLER, M. p. 359-360

فهـي تحـوِّل جـدران المـدن الرماديّـة إلـى حفنـة مـن الألـوان المضيئـة. هنـاك مَـن يتعامـل مـع رسّـامي الغرافيتـي بكونهـم فنّـانين حقيقيّين، لهـذا يتـمّ تكليفهـم برسـم واجهـات بعـض المحلّات التجاريّـة أو المقاهـي أو مراكـز الشـباب، حتـى شـركات ورق الجـدران لجـأت في السـنوات الأخيـرة إلـى تصاميـم الغرافيتـي كشـكلٍ مـن أشـكال الديكـور المعاصـر. منـذ الثمانينيّـات، أصبـح بعـض فنّانـي الغرافيتـيٍ هـم الأكثـر شـهرة في عالـم الفـنّ، وأشـهر مثـال علـى ذلـك هـو الفنّـان (بانكسـي – Banksy) أو الفنّـان (كيـث هارينـغ – Keith Haring) الـذي كان يومـاً مـا في متـرو الأنفـاق يرسـم لوحـات إعلانيّـة قبـل أن يكتسـب كلَّ تلـك الشـهرة العالميّـة.

### 2.10.5.3. التمرُّد

يُنظـر أحيانًـا إلـى الفـنّ الغرافيتـي علـى أنّـه تعبيـرٌ عـن التمـرُّد وشـكلٌ مـن أشـكال الاحتجـاج ضـدّ الأعـراف الاجتماعِيَّـة التقليديّـة [1]. بهـذا المعنـى، يتحـدّى المُغَرفِـت السـلطة المهيمنـة مـن خلال الكتابـة الحائطِيَّـة. التمـرّد هنـا، كقنـاة للتعبيـر السياسـي والتعبئـة، هـو أداة سياسـيَّة لعديمـي النفـوذ يُعارضـون بهـا مـن يملـك النفـوذ كلّـه. ولأنّهـم عديمـو النفـوذ يُعارضـون معاييـر السـلطات مـن دون الكشـف عـن أنفسـهم. والمهـمّ هنـا هـو أن يصـل فعـل احتجاجـك لكـن هويّتـك تظـلّ مجهولـة (وهـي الطريقـة الأكثـر أمانـاً) التـي يُمكِنـك مـن خلالهـا توظيـف الهويّـات والأفـكار والرمـوز والعلامـات ضـدّ مؤسّسـات السـلطة الراسـخة. هـذا هـو التفسـير المنطقـي الـذي يُقدِّمـه أكثـر مـن فنّـان ليُبـرر طريقـة عملـه في إطـار الذخيـرة الاحتجاجيّـة المعاصـرة. وهنـا يُمكِـن القـول: – إنّ مقاومـة المجموعـات الشـبابيّة ضـدّ الأنظمـة الاجتماعِيَّـة جعـل مـن هـذه المجموعـات الأكثـرَ تحكُّمـاً في البيئـة التـي يعيشـون داخلهـا. (ردَّة الفعـل مِـن قِبَـل الأنظمـة الاجتماعِيَّـة علـى الموسـيقى الصاخبـة أو تسـكّع الشـباب وقـت إغلاق أماكـن الترفيـه) قـاد هـؤلاء إلـى التمـرُّد وجعـل عملهـم مسـاحة خصبـة للمقاومـة كمـا تُؤكِّـد اسـتراتيجيّات الاحتجـاج التـي تسـتجيب لهـذا الاختيـار. لذلـك فـإنّ بعـض فنّانـي الغرافيتـي ينتقـون المـكان بشـكلٍ دقيـق جـدّاً ويُفكِّـرون بالغايـة مـن الرسـمة الغرافيتيّـة. ولهـذا هـم لا (يرشّـون) إلّاً علـى المبانـي الحكومِيَّـة، المحاكـم، مراكـز الشـرطة أو إشـارات الطريـق كرمـوز تُجسِّـد السـلطات المهيمنـة في المجتمـع.

---

1- BREWER, D., MILLER, M. p. 361

بالنسبة إلى العديد من فنّاني الغرافيتي، فإنّ تحدّي السلطات والمجازفة هي لعبة يلعبونها مع الهيئات القانونيّة والرسميّة، الأمر الذي يُعطي السلطات الحقَّ بتصنيف هؤلاء الفنّانين على أنَّهم مجرمون أو مخربون أو جناة. لهذا يتصرّف فنّانو الغرافيتي وفقاً لهذه الصورة أو يُعارضونها. وذلك من خلال بعض المصطلحات الغرافيتيّة ذات الصفة أو الطابع القتالي، مثل:- (قنبلة – اقتل– اضرُب) بالإضافة إلى ذلك غالباً ما يستخدم كتّاب الكتابة الحائِطيَّة مصطلحات مثل «جريمة»، «تخريب» (خصوصاً عندما تقترب الشرطة منهم أو السلطات السياسِيَّة) وغالبًا ما تُشير أسماء الطاقم إلى تحدّي صانعي السياسات مثل (نظام الفن الإرهابي) [1].

### 2.10.6. موقع الويب الخاص بالمُغرفت

إنَّ امتلاك المغرفِت لموقع الويب الخاصّ به، يُساعِد على التعريف بهذا الفنّان والتعريف بأعماله. ويظهر موقفه المهنيّ تجاه عمله كما نرى في موقع الفنّان بانكسي [2]. وكذلك الفنّان الغرافيتي (Farto Alexandre) الذي يُطلَق عليه اسم (Vhils) وهو المعروف بأساليبه المبتكَرة في صنع الصور الشخصيّة. وتتشكّل صورُه من خلال نحت طبقات على الجدار. ففي مقابلة مع إحدى المجلّات على الإنترنِت، ذكر (Vhils) «إنّ تجربة الموادّ عامل مهمٌّ في إنتاج أعمالي الفنيَّة: أُحِبُّ هذا العامل الذي يهدف إلى تحقيق نتيجة معيَّنة. وأُحِبُّ عشوائيّة ما ينتجُ عنها»[3]. كذلك الأمر بالنسبة إلى فنّان الغرافيتي (MAR) المعروف أيضاً باسم (Gonçalo Mar) والذي يُخبِرنا موقع الويب الخاصّ به[4] أنّه كان وجهاً مشهوراً في مشهد الكتابة على الحيطان في لشبونة منذ عام 1998، وإنّ التجديد المستمرّ للموضوعات يُعدُّ دافعاً مهمّاً بالنسبة إليه يقول: – «أشعر دائماً بأنّني أُشجِّع على التطوير المستمرّ، على التقدُّم والتأكُّد على عدم الركود في المكان نفسه أو في الصيغة نفسها»[5]. بالإضافة إلى الابتكار والتجريب، فإنّ نقل الرسائل الاجتماعِيَّة والسياسِيَّة يُعدُّ أيضاً دافعاً لبعض الفنّانين. ويُركِّز الفنّان

1 – التجمُّع الموجود في مدينة بروكسل –TAS, BCP (Brussels Crime Posse).

2 – موقع الفنان بانسكي (www.banksy.co.uk)

3- www.vhils.com

4 – الفنّان الغرافيتي - (MAR) www.under-dogs.net/collections/goncalo

5- Ibid

(Miguel Januário) الموظّف في مشروع (MaisMenos) الذي يُشجِّع على التفكير النقدي للغرب المعاصر [1].

كذلك الأمر مع الفنّان الغرافيتي (Bordalo Segundo) وهو فنّان يستخدم النفايات لإنشاء أعماله الفنيَّة، والرسالة من وراء عمله هي مكافحة التلوُّث وإعادة تدوير الأشياء. في المحصلة، إنّ العديد من فنّاني الغرافيتي المعروفين لديهم موقعهم الخاصّ على الويب/ أو صفحة على الفيسبوك. يستخدمون وسائل الإعلام عبر الإنترنت للترويج لأعمالهم ويُشيرون إلى المكان الذي رسموا فيه القطعة الغرافيتيّة ليتمكّن الجمهور من مشاهدتها قبل أن يتمَّ محوها. وغالباً ما تحتوي مواقع الويب الخاصّة بالفنّانين الغرافيتيّين على صور للأعمال المنجَزَة ومعلومات الاتِّصال وسيرة ذاتيّة مختصرة [2].

## اِسْتِطْرَاد ثانَوِيّ (4)

بالتأكيد، لا تنطبق هذه السِمات على جميع فنّاني الغرافيتي. بل تختلف من فنّان إلى آخر، هناك فنّان يريد أنْ يُعبِّر عن رأيه إزاء الأحداث التي تجري في مجتمعه، وآخر يُعبِّر عن سلوكيّات نفسيّة أو عقائديَّة، وآخر يُريد أن يكشف عن حقائقَ يُؤمِنُ بها، وآخر (يُغرفِتُ) بدافع إنسانيٍّ أو اجتماعيٍّ أو سياسيٍّ، وآخر يُريد أن ينغمسَ في عالم الفنِّ، والآخر يُريد التفاعلَ مع الأهداف التي تجعل من العمل الغرافيتي نموذجاً معبِّراً عن الخبرات الإنسانيّة ومجالات الحياة المختلفة. وهكذا تختلط القِيَم وتختلف، على سبيل المثال، تعترض مجموعة من الغرافيتيّين على الرسم على المباني التاريخيّة. بينما تعتبر مجموعة أخرى هذا الفعل أنّه شكلٌ من أشكال المقاومة، وتجنح مجموعةٌ أخرى للخروج من هذه التهمة إلى دائرة أوسع هي الدائرة الجمالِيَّة.

يعتقد بعض الدارسين أنّ فنّاني الغرافيتي يُمارسون نفوذَهم على البيئة عن طريق الكتابات الحائطِيَّة والاستيلاء على الأسطح التي تُهيمِن على منطقةٍ أو مدينةٍ، مثل:- (Underdogs و GAU)[3]، وهنا نُؤكِّد على ملاحظة مهمَّة، وهي لا ينبغي الخلط بين كتابات الفنّ الغرافيتي وبين كتابات العصابات (وبخاصّةٍ

1 – هو مشروع لغوي يطرح نظرة نقدية على العواقب الاجتماعية للمجتمع الاستهلاكي الغربي
2- www.vhils.com.

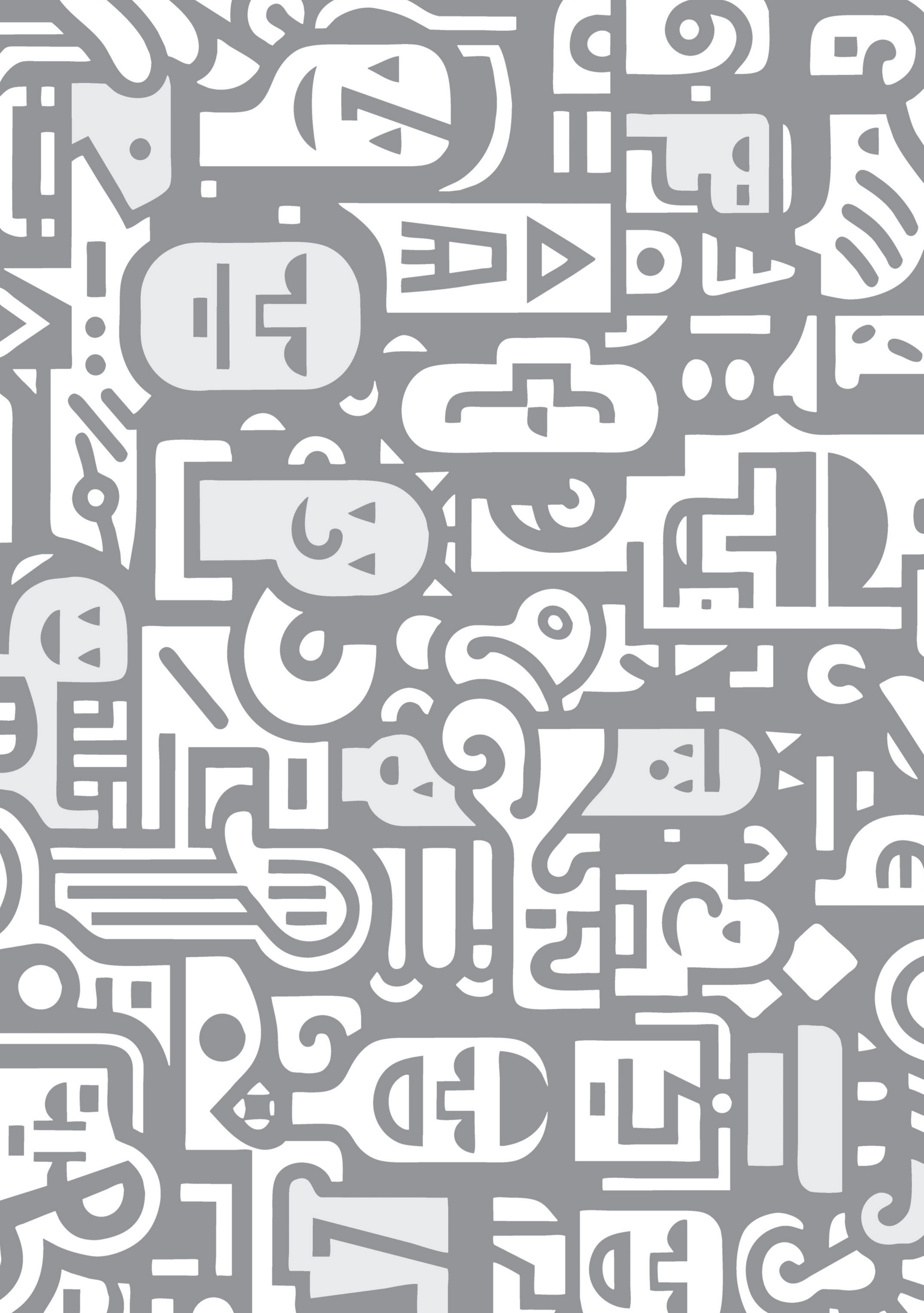
3 – اسماء بعض المنظمات القانونية للفن الغرافيتي

في الولايات المتحدة) التي تستخدم الغرافيتي لترسيم شوارعها أو أراضيها من خلال وضع العلامات أو الشعارات على الجدران [1]. الفنّانون الغرافيتيّون هم الذين يُحوِّلون فكرهم إلى منتوجاتٍ تُجسِّد الواقع المحيط بهم، فليس الغرافيتي هو الذي يُعيِّن الواقع، الواقع هو الذي يُعيِّن الغرافيتي. والغرافيتيا ليست إقليميّة بل هي كوزموبوليتانيّة خصوصاً عندما تُعبِّر عن صوت الضمير الإنساني. وهي مظهرٌ من مظاهر المقاومة، إنّ هدف كلِّ صراع يخوضه الهامش هو التخلُّص مِن القمع والاضطهاد. هذه الفكرة المفتوحة علَى هيئة خطاب هي جوهر الغرافيتيا.

تقول السلطة المهيمنة: - هذا تخريب

ويقول الْمُغَرفِيتون:- إنّ الواقع أكثرُ سوءاً ممّا نرسمُه.

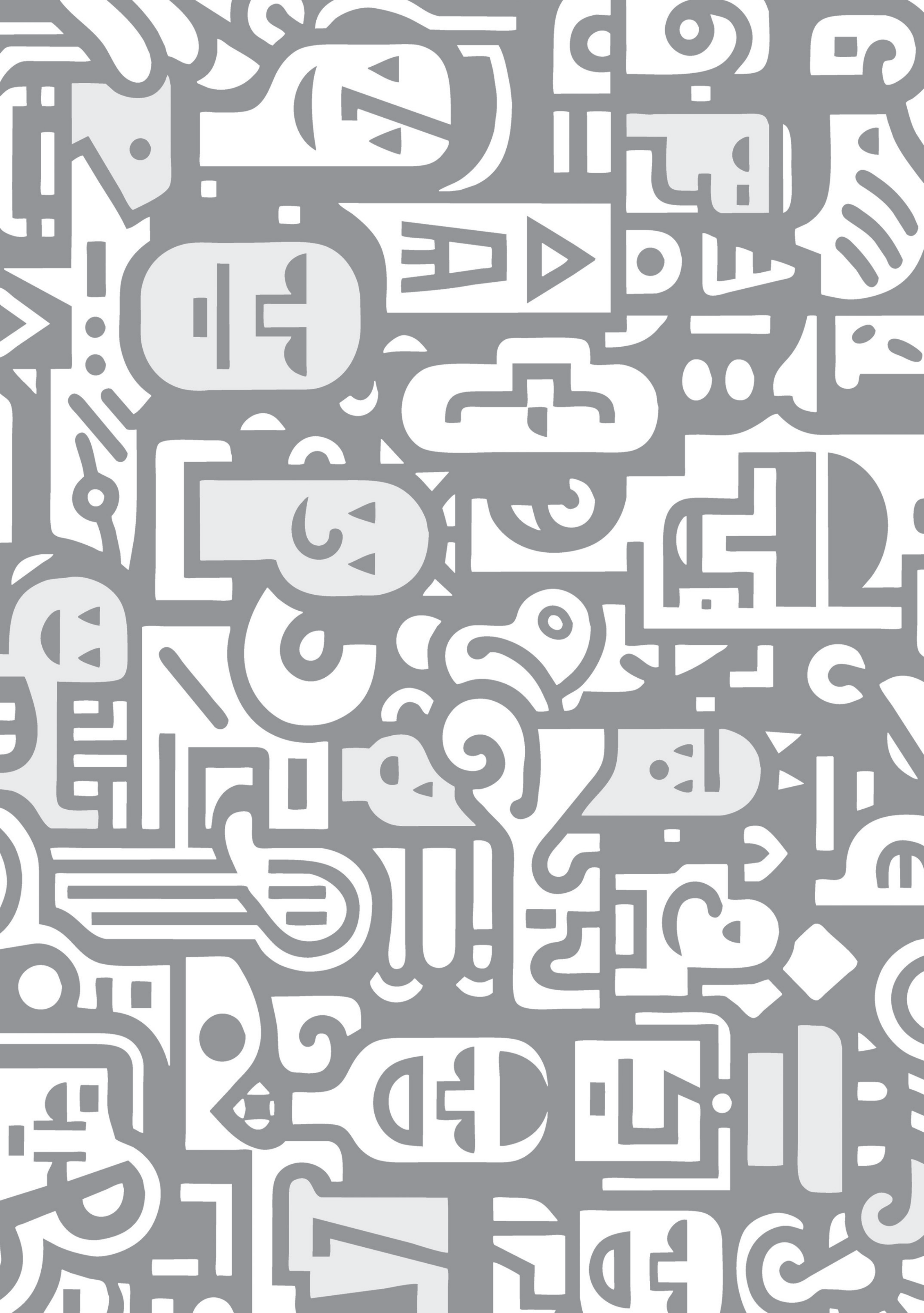
1- WAEYENBERGHE, A., BOSMANS, B. p. 58



# الفصل الثالث

# الغرافيتيا والبلاغة البصرية[1]

1- من المهمّ هنا، إن نضع في اعتبارنا أنّنا ننطلق من وجهة نظر تشكيليّة خالصة لا لغويّة. وأن نُدقّق في هذين المفهومين، ولا يحدث التداخل إلّا من ناحية الدلالة.



## 3.1. مدخَلٌ

في كتابه (فرويد وغير الأوروبيين) يُشير (إدوارد سعيد) إلى (جاكلين روز- **Jacqueline Rose**) أستاذة الأدب الإنكليزي في كليَّة كوين ماري وويستفيلد - لندن، يقول: - «تكتب جاكلين روز في تفكيك قصّة (بيتر بان):- «بيتر بان هو واجهة، غطاء، ليس بمعنى الحجاب الذي يُخفي، بل بمعنى الحامل لِما هو شديد الزعزعة وبعيد عن اليقين بشأن العلاقة بين البالغ والطفل، فهو يكشف عن البراءة لا بوصفها خاصِّيَّة مميَّزة من خصائص الطفولة بل بوصفها جزءاً من رغبة البالغين»[1]. ترسم هذه الحكاية الرفض الذي يُمكِن لطفل ما أن يُوجِّهه لسلطةِ الآباء، ولو أردنا تأويلَ هذه المجازفة الاستعاريّة بشكلٍ يخدم أطروحتنا، نقول: إنّ الغرافيتيا هي (بيتر بان) الفنون المعاصرة. إنّهاً (الولد الشقيّ) الذي يُزعزع سلطة البالغين ويُقاوم المعاني التي تفرضها مصادر القوّة مثل الآباء، الشرطة، المفاهيم، النظريّات، المناهج وأنظمة النسق في التأطير الانضباطي كلّه. لهذا لجأت الغرافيتيا كـ (ثقافة هامشيّة) إلى صياغة «لغة» مقاومة خاصَّة بها. قاومت الإجراءات «البيداغوجيّة» التي تُشكِّل السلطات دعامتها، قاومت فكرة أنّ الإنسان مطبوع بالنصّ وشبيهٌ بالنصّ المفروض عليه من قِبَل الإيديولوجيا، قاومت الاستهلاك المُكثَّف للحياة، قاومت مجتمعاً مكتوباً تُنظِّمه سلطة وتصوغ معناه وتُحوِّله إلى «نصوص» مُنسَّقة. مِن هنا، يرى (جون فاسكي- **John Fiske**) الباحث والإعلامي المهتمّ بدراسة عمليّات تشغيل السلطة وسيميائيّة الوسائط وقراءة الثقافات الشعبيّة «إنّ الثقافات الفرعيّة تمتاز (بالديمقراطيّة السيميائيّة) بمعنى أنّ الأفراد في المجتمعات الأقلّ نفوذاً يستطيعون التفاوض ورفض المعاني التي يعرضها عليهم الإعلام الجماهيري والحكومة وغيرها من المؤسّسات الاجتماعِيَّة»[2]. فمنذ أن أصبح الفضاءُ العامُّ ساحةً لصراعات الإشارات الرسميَّة وغير الرسميَّة تعاطت الفنون مع النشاط الخلّاق لتقليل فاعليّة الألسنة المتعدِّدة التي تستخدمها المؤسَّسات الحكومِيَّة وما شابهها، وللحدِّ من نشاطات الأفراد. قامت الغرافيتيا بتشكيل فرضيّاتها

---

1 - سعيد، إدوارد، (فرويد وغير الأوروبيين)، ترجمة: ثائر ديب، فاضل جتكر، دار الآداب، بيروت ط1، 2004، ص83

2- John Fiske: Reading the popular – Boston: Unwin Hyman , 1989- p124

وفسحت المجال إلى قراءات جديدة تعتمد الحفر والخدش والرشّ فأتاحت هذا التعدُّدَ اللانهائيّ للدلالات. هنا نُحاول تحقيق نوع من المصالحة بين الغرافيتيا والبلاغة على الرَّغم مِنَ البون الشاسع بين المجَالَيْن. وهذا يُحيلنا إلى تلك المصالحة اللامعة التَي سعى إليها الفيلسوف (هنري لوفير) بين (الفضاء العقليّ – فضاء الفلاسفة) و(الفضاء الحقيقيّ – المجالات الماديّة والاجتماعِيَّة التي نعيش فيها جميعاً)[1]. بمعنى آخر، نُحاوِل الاستفادة من سدِّ الفجوة بين البلاغة والغرافيتيا من خلال البحث الميدانيّ الدؤوب بعيداً عن النظريّات المعمّقة والمبهمة التي تُميِّز البلاغة. فالغرافيتيا لا تريد أن تحاكِيَ الواقع فقط، إنّها تُناضِل من أجل أن تُعطِيَ رأياً بهذا الواقع. وخطابها هو خطاب ضدّ الظلم يريد أن يُقنِع المتلقّي بما يبدو عادلاً. لهذا (يُغرفِتُ الفنّان الغرافيتي) لأنَّه مؤمِنٌ بهذه المهمَّة وليس لأنَّه يستمتع أو يُريد العبثَ فقط (كما تُصنِّفه بعضُ السلطات) هو يتحمَّل تكلِفة الفعل الذي يقوم به. لا يُريد أن يكونَ شريكاً في المظالم التي تقع من حولِه، لهذا يعتبر نفسه منذوراً لهذا الفعل، لهذه الممارسات الدلاليّة، للفعل الذي يظهر كشموليّة مرئيّة. وبهذه الكيفيّة يُدافِع عن الحقيقة ويُعيد إنتاج الواقع الذي ينتمي إليه ويفتح فضاءً آخرَ يُشكِّل انتصاراً للحائط على المكان. ومن هنا نُحاوِل في هذا الفصل أن (نستبدِلَ) سؤال الفصل الثاني (ما الغرافيتيا؟) بسؤالٍ آخرَ، ما هي (بلاغة الغرافيتيا) أو ما هي المميِّزات البلاغيّة التي تمتلكها الغرافيتيا؟ وقبل المجازفة بالجواب علينا أن نسألَ أنفسَنا قبل كلِّ شيء، هل يُمكِن تطبيق البلاغة على الفنون ومنها الفن الغرافيتي؟ وما هي مميِّزات هذه البلاغة؟

انشغلت أغلب دراساتنا النظريَّة بالتراث البلاغي العربي واهتمَّت في أفضل الأحوال بالشعر أو النثر، مقابل هذا ثمّة تجاهل شبه تام لدراسة الحقول المعرفيّة الجديدة مثل خطابات الحياة اليوميّة وعلوم التواصل والنتاجات السياسِيَّة والاجتماعِيَّة، وكلّ تلك الخطابات التي تسعى نحو تجديد الدرس البلاغي من ممارسة أكاديميّة شبه منعزلة ودفعها إلى الانفتاح على مقاربات البلاغة الجديدة، ويأتي موضوع هذا الفصل الغرافيتيا والبلاغة البصرية في إطار المسعى الجادّ لتوظيف الحقول المعرفيّة المعاصرة.

---

1 – نظريّة هنري لوفيفر عن إنتاج الفضاء والنظريَّة النقديَّة للاتِّصال– Henri Lefebvre’s Theory of the Production of Space and the Critical Theory of Communication

أعرف أنّه من الصعب التسليم – بالنسبة إلى دارسي البلاغة المعاصرين- بدور الفنّان الغرافيتي في صياغة البلاغة الجديدة. لقد أهمل النقد البلاغي إيجاد أدوات عمل تُوظِّف أبعاد الغرافيتيا (على حدِّ اطِّلاع الكاتب، ينطبق هذا الإهمال على مجمل الدِّراسات التي اهتمَّت ببلاغة الصورة سواء أكانت عربيّة أم غربيّة). مثلما أهمل النقد الشعريّ العربيّ التجلِّيات الغرافيتيّة في القصيدة العربيَّة، مثل (الخطّ والتزويق والتلوين والتذهيب ونوع الورَّق ومادّة الحبر...) ولم ينظر بشكلٍ كافٍ إلى هذا الموضوع، ثمّة غياب تام للدراسات الأكاديميّة التي تُناقِش علاقة الغرافيتيا بالشعر. كيف يُمكِن معالجة هذا النقص، وكيف تفعل الغرافيتيا فعلَها الجماليّ في بلاغة القصيدة؟ خصوصاً بعد حركات التصحيح التاريخيّة في الستينيّات، وبعد إسهامات دعاة التحرُّر من أصحاب البشرة السمراء الذين قاموا بدورِ الناشط الاجتماعي والثقافي والسياسي وكانوا أوَّل مَن ساعد في تحويل الكلمة من (موتيف) خطابي إلى صورة بصرية تُسهم كنمطٍ مِنْ أنماط بلاغة التحرُّر مِن السلطة.على الرَّغم مِنْ أنَّ أغلب الفنّانين الغرافيتيّين جاؤوا من مجتمعات الهامش إلّا أنّهم كانوا مَهرة في تطويع لغة جديدة، ونحتوا لأنفسهم بذلك حقلاً جديداً، في حقول البلاغة نقترح تسميةً له وهي (بلاغة الغرافيتيا).

لكن، هذه الفصاحة لم تأتِ عن طريق الكلام بل جاءت عن طريق الكتابات الحائطِيَّة.

في بداية السبعينيّات احتلَّ المشتغلون في الفنِّ االغرافيتي (كُتَّاباً وفنّانين) خطاب الصدارة في فكرة التحرُّر من السلطات، استخدموا الحيطان كدور نشر مجّانيّة ومتاحة للجميع، والسبب في نجاح خطابهم كان في أنّ كلماتهم سهلة ومفهومة ومواكبة للأحداث اليوميّة، لقد كانت العبارات المكتوبة على الحيطان تُعبِّر عن شجاعةٍ لا حدودَ لها. خصوصاً وأنّها كانت مكتوبة تحت تهديد الخطر.

## 3.2. بلاغة الغرافيتيا- أمبراطوريّة المجازات

**(لا أستطيع التنفُّس)**

هـذه العبـارة التـي تحوَّلـت إلـى أيقونـة في كلِّ مـكان حوَّلـت الحيطـان إلـى عَيْـنٍ عُلويَّـة أو إلـى سـلطة كاسـحة النظـر وذلـك مـن خلال تجسـيدها لحادثـة (جـورج فلويـد-George Floyd). ففـي 25 مايـو 2020 قتـل مواطـن- أميركـيّ مـن أصـول أفريقيّـة بعـد أن جثـا ضابـط الشـرطة (ديريـك تشـوفين) بركبتـه فـوق رقبتـه لمـدّة 8 دقائـق و46 ثانيـة، وقبـل مقتلـه بـدأ فلويـد بالصـراخ وبشـكلٍ متكـرِّر: (لا أسـتطيع التنفُّـس (I can't breathe وهـو المشـهد الـذي سُـجِّل بعدسـاتٍ الكاميـرات كـ (مـوت مباشـر) شـاهده الملايين حـول العالـم. وأثـار موجـة مـن الاحتجاجـات في أغلـب المـدن العالميّـة. وبـدأت وسـائل الإعلام المختلفـة باتِّهـام الإدارة الأميركيَّـة بانتهـاك حقـوق الإنسـان وتمَّ اسـتدعاء الجيـش الأميركـيّ للسـيطرة على الوضـع في 25 ولايـة أميركيّـة. هـذه الحادثـة دفعـت (جـورج فلويـد) إلـى دائـرة الضـوء وتمَّ إثـارة الحقـد العنصـريّ مِنْ جديـد إلـى حدٍّ لـم يكـن معروفـاً مـن قبـل. وتدخَّلـت (الفنـون) لتُرسِـلَ رسـائل مختلفـة، ومنهـا الفنّ الغرافيتـي الـذي أرسـل رسـائله القويّـة ضدّ السـلطات الناشـرة للكراهيّـة والعنصريّـة والهويّـات المتطرِّفـة والعقـاب باسـم حريّـة التعبيـر.

غطّـى الفنّانـون الغرافيتيّـون الجـدران والشـوارع بالصُّـوَر والرسـائلِ التـي تدعـو إلـى العدالـة وأصبـح اسـم (فلويـد) موجـوداً في كلِّ مـكان تقريبـاً، تمَّ رشّـه علـى المبانـي وحُفِـر علـى الأرصفـة. وفي الموقـع الـذي لفـظ فيـه أنفاسـه الأخيـرة [1] تمَّ رسـم لوحـة جداريّـة يبلـغ ارتفاعهـا 12 قدمـاً رُسِـمَت بالأبيـض والأسـود بواسـطة الفنّـان (بيتـون سـكوت راسـل- Peyton Scott Russell) وهكـذا ظهـر صـوت أكثـر قـوّة مـن (سـلطة العنصريّـة الممثَّلـة بوحشـيّة رجـال الشـرطة) هـو صـوت الفنّ الغرافيتـي الـذي يُشـكِّل تعبيـراً عـن قـوّة (المجال الشـعبيّ) باسـتعارة هـذا المصطلـح مـن (يورغـن هابرمـاس) الـذي يوضـح هـذه الفكـرة: «...المجال الشـعبيّ الضعيـف الـذي يخلـق مجـالاتٍ للتواصـل الشـعبي ونـاقلاً لـرأيٍ عـامٍّ غيـر منظَّـم. نشـاطه التواصلـيّ غيـر مسـيطَر عليـه وفوضـويّ»[2]. هـذا يقودنـا إلـى السـؤال الجوهـريّ:- هـل يُمكِـن لرسـمة غرافيتيّـة أن تُحـرِّك الجماهيـر كمـا تفعـل خطبـة بليغـة؟

---

1 - زاوية شارع 38 وشارع شيكاغو في جنوب مينيابوليس

2 - مجموعـة مؤلِّفين (مدرسـة فرانكفورت النقديّـة - جدل التحـرُّر والتواصـل والاعتـراف). تحريـر وإشـراف: د. علـي عبّـود المحمـداوي- د. اسـماعيل مهنانـه. الناشـر: دار الروافـد الثقافِيَّـة، 2012، ص-652

يطمح هذا المبحث إلى الإجابة عن هذا السؤال، لكن، الإجابة بدورها تحتاج إلى سؤالَيْن:

**الأوَّل:** هل يُمكِن وضع الفنّ الغرافيتي في مفهوم بلاغيٍّ يستمدّ مقوِّماته من نظرية البلاغة الجديدة؟

**الثاني:** كيف قدَّمت الغرافيتيا الوقائع العالميَّة، هل قدَّمتها بشكلٍ (إبلاغيّ) أم بأسلوبٍ (بلاغي)؟

قبل الإجابة عن هذين السؤالين، وقبل أثبات أهميّة الكتابات الحائطيَّة في حقل البلاغة البصرية لا بدَّ من القول: إنّ **(البلاغة العَتِيقة)** [1] لم تهتمّ بـ (الفنِّ التصويريّ) بشكلٍ مباشر، بل كان اهتمامُها بعيداً جدّاً. صحيح أنَّها كانت تهتمُّ بالصورة البلاغيَّة الناتجة عن النطق والرَّسم الصَّوتيّ بالنسبة إليها هو تمثيل الخطاب الكلاميّ برموز صوتيّة ممثِّلة له. لكنّها، لا تعبأ بالفارق بين التشكيل البصريّ واللَّفظِيّ. وحتّى لو أرادت الاهتمام بالفنّ التصويريّ، كان يتمّ ذلك عن طريق الاهتمام بالصورة البلاغيّة المنطوقة. مع الفنّ الغرافيتي انتقل الخطاب من الصورة الذهنيّة إلى التصوير بالرسم، وانتقلت البلاغة من الصورة اللَّفظيّة إلى رُسوم مرئيّة، مِن تخيُّل الموصوف بالذهن إلى مشاهدة الموصوف بالعين، من بلاغة تلجأ إلى الاستعارة، إلى بلاغة مجسِّدة مثل مشهد مسرحي. مع الغرافيتيا تحوَّلت البلاغة إلى عنصرٍ من عناصر الحياة اليوميّة يهدف إلى نقد بعض المفاهيم السياسِيَّة أو الاجتماعيَّة أو الثقافِيَّة وتُحوِّل الخطاب إلى خطاب صورة موازٍ للخطاب اللُّغويّ، فالدّال هو الغاية المرسومة من خلال فعل التخاطب بين المرسِل والمرسَل إليه.

في الشعر العربيّ ظلّت البلاغة تستعير الخبرات البصريّة عن طريق الحسّ أو الذهن، ويكاد لا يخلو كتاب من كتب البلاغة العتيقة من قول الشاعر (أبي ذؤيب الهذلي)

---

1 - يقترح الكاتب استخدام مصطلح (البلاغة العَتِيقة) كبديل لمصطلح (البلاغة الكلاسيكيّة) السائد في الدراسات النقديّة، الذي يوضع موضع التَّقابل من (البلاغة الجديدة) وهذه الملاحظة ناتجة عن: أوَّلاً: لم نقرأ في كتب التراث كلمة (كلاسيكي) بل قرأنا كلمة (العَتيق) بمعنى (القديمُ والكريمُ) كما تُخبرنا المعاجم. حتى إنّ الكعبة المشرَّفة، بيت الله الحرام، كانَت تُسمّى بـ (البيت العتيق) وقيل سُمِّيت كذلك لقدمِها. وتضع الترجمة العربيّة للكتاب المقدَّس تسمية (العهد العتيق) مقابل (العهد الجديد). ثانياً: صحيح أنّ اللُّغة العربيّة لغة ضيافة وأنّ مصطلح (كلاسيكيّ) موجود بفعل المثاقفة اللُّغوية. لكن، لماذا نَظلّ في اسْتِعارة كلمة بَدَل تَرجمتها.

وإِذَا المَنِيَّةُ أَنْشَبَتْ أَظْفَارَهَا          أَلْفَيْتَ كُلَّ تَميمَةٍ لا تَنْفَعُ [1]

فهذه الاستعارة البلاغيّة رسمت صورة المنيّة مثل السبع المخيف الذي ينشب أظفارَه في جسد الفريسة. اليوم، هذه صورة قادمة من أمس بعيد، منفصلة في صورتها وألفاظها وأهميّتها عن تحوّلات التاريخ، لا يُمكن الأصغاء إليها. لم تَعُد الصورة المثاليّة المُضيفة للواقع لقد توقَّفت ولا تستطيع أن تَعبُرَ مسافة الأزمنة.

تغزو الغرافيتيا حياتنا المعاصرة، بلاغة جديدة تفرض ذاتها شيئاً فشيئاً تحت أشكال فنيَّة أو دعائيّة أو سياسِيَّة أو اجتماعِيَّة أو ثقافِيَّة، إنَّها الحضور الدال على المجتمعات الحديثة وأصبحت البلاغة الجديدة هي التعبير عن لغة تُرسَم لا لغة تُسمَع. بالمقابل، التعريف الذي تُقدِّمه لنا المراجع العربيّة للبلاغة، لا يستطيع أن يتكلَّم الآن ولا يُمكن استنطاقه، لأنّ اختفاء المرسَل إليه يخلق مشكلة الاتِّصال، ويُشكِّل لغةً لا يُمكِن قراءتها، لم يعد التقسيم الثلاثيّ لعلوم المعاني والبيان والبديع هو القياس الوحيد في معرفة جودة اللُّغة، مثلما لم يعد الإنشاءُ والإيجازُ والإطنابُ والتشبيه والاستعارة والجناس والطباق هو السيِّد المتحكِّم في دراسة المنهج النقدي. تنوَّعت المناهج واشتبكت الحداثة مع هذه المفاهيم وحوَّلتها إلى أثريّات (أركيولوجياً) بالمعنى الحرفي، وباتت تُشبِه رسمَ طبيعة صامتة.

في كتابه (أنت تتحدث معي – البلاغة من أرسطو إلى أوباما) يُعرِّف (سام ليث– Sam Leith) المحرِّر الأدبيّ السابق في الصحيفة البريطانيّة (التلغراف– Daily Telegraph) مفهوم (البلاغة):– « ... هي فنُّ الإقناع، إنّها محاولة من قِبَل إنسان للتأثير على إنسان آخر بواسطة الكلمات» [2]. هذا التعريف يُؤَكِّد – بشكلٍ أساسيٍّ– على الجانب اللُّغويّ للبلاغة. ولو أخذناه في الاعتبار، يتعذَّر علينا اعتبار عمل الفنّان الغرافيتي تطبيقاً للبلاغة. ومع ذلك فإنّ الكثير من الأفكار التي يعرضها (سام ليث) على اختلاف موضوعاتها تنطلق من الإرث البلاغي عند أرسطو وتقتبس الكثير من أرائه ومفاهيمه النقديّة والبلاغيّة التي تُؤكِّد في أغلبيّتها على كيفيّة إقناع المتلقّي. ويُحاوِل (سام ليث) تطبيقَها

1 – ديوان أبي ذؤيب الهذلي. تحقيق وتخريج: د. أحمد خليل الشال. الناشر: مركز الدراسات والبحوث الإسلاميّة – بور سعيد. ط1، 2014، ص49

2- Leith, S. (2011). You Talkin’ to me? Rhetoric from Aristotle to Obama. Londen, Engeland: Profile Books Ltd-p13

على خطابات السياسيين المعاصرين. لكن، مَن يقول: – إنّ المهمة الرئيسة للخطيب هي البحث عن أفضل الوسائل المتاحة للإقناع؟»[1]. إنَّ خطاب الإقناع الذي يُريد (المغرِفتُ) تصويرَه، ربما يكون على النقيض من خطاب البلاغة الذي يحاول الخطيب تحقيقه، فالخطاب ليس هو الحقيقة دائماً (لا نريد الخوض بتلك الخصومة القديمة بين الخطاب والحقيقة) إنّ إغفال الجانب اللُّغوي يخلق مساحة لاعتبار الفنّان الغرافيتي خطيباً، ويُمكِن بعد ذلك اعتبار فنِّه البصريّ خطاباً.

إذا كان أرسطو قد حصر الدرس البلاغي في الخطاب الحجاجي دونَ الفنِّيّ، فإنَّه لم يعش النقاشات والحوارات التي عرفتها البلاغة الجديدة حيث لم تعُد البلاغة مرتبطة بالكلام فقط، فلم تقتصر دراسة البلاغة على بلاغات النصوص بل تعدّى ذلك إلى دراسة انزياحات كانت بعيدة عن جوهر البلاغة لأنّها لم تعتمد البنيات اللُّغوية في تكوينها. فمنذ أن اعتبرت البلاغة المعاصرة كنظريّة في الخطاب الفعّال وهي تقترن بأجناسٍ أدبيّة وسرديّة وتعبيريَّة مختلفة. وفي إطار خروج البلاغة من دائرة الأدب، كتَب (رُولَانْ بَارت) «ينبغي إعادة التفكير في البلاغة الكلاسيكيّة بمفاهيم بنيويّة... وسيكون حينئذ من الممكن وضع بلاغة عامّة أو لسانيّة لدول التضمين، صالحة للصوت المنطوق، والصورة، والإيماءة ...»[2]. فلم تعُد البلاغة محصورة في حدود الآدب كما لم تعد المفاهيم العتيقة هي المفهوم الوحيد في رؤية الخطاب البصري وهذا ما يُؤكِّده (بول ريكور) في كلامه على (الانْزياح والدَّرجة الصِّفر في البلاغة) «ينبغي أن نُسجِّل للبلاغة الجديدة رفضها الاسْتِسْلام أمام هذه المُشكلة التي تحرُس بطرقة ما، بأسنانها وأظافرها حِياض البلاغة»[3]. لقد تطوَّرت البلاغة من حيث المفهوم وأصبحت هي المعرفة بصور التعبير فمنذ أن أصبح الإشهار ذا صبغة إنجيليّة انفتح الدرس البلاغي على مختلف أنواع الخطابات الإنسانيّة وأصبحنا نعيش في (الزمن الاستعراضي) على حدِّ تعبير (جي ديبور) « ... بوصفه زمن استهلاك

1-Ibid.p15

2– بارت، رولان، (البلاغة القديمة)، ترجمة وتقديم: عبد الكبير الشرقاوي، نشر دار الفنك، 1994 ص5. والفقرة مقتبسة من مقدِّمة الشرقاوي وهي مصحوبة بهامش: عن الفرنسيّة: بارت (بلاغة الصورة) مجلَّة (اتصالات) عدد 4، 1964، ص50

3 – ريكور، بول، (الاستعارة الحيَّة)، ترجمة: د.محمد الولي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بنغازي- ليبيا، ص1، 2016، ص237

الصُّوَر...فهو المجال الذي تعمل فيه أدوات الاستعراض بكلّ قوّتها»[1]. فالواقع لا يُمكِن تجسيده بشكل حقيقيّ إلّا مِن خلال صورعلى الرَّغم مِنَ الوظيفة (الإبلاغيّة) التي توصف بها الغرافيتيا، إلّا أنّها في الجوهر ذات وَظيفة بلاغيّة، وعلى الرَّغمِ مِن أنّ كلماتها تتَّسم بالبساطة، لكن، هذه البساطة هي التي تُحدِث كلَّ هذا الدوَيّ. من هنا نُحاوِل الوقوف على تعدُّد الاستخدامات التي تستوعب الخطابات الفنيَّة ومنها الفنّ الغرافيتي، وليس ذلك ما يُنقِص من قدر البلاغة، على العكس، فالأجناس المعرفيّة القويّة هي التي تعقد زواجات بالأجناس الأخرى، بالتأكيد أنّ حقل البلاغة أكبر من حقول (الجملة – الصياغة – التعبير) كما هو الشأن في الكثير من الدراسات البلاغيّة، مثل:- (بلاغة تحليل الخطاب عند جماعة مو البلجيكيّة، بلاغة الخطاب الحجاجي عند كلٍّ مِنْ شاييم بيرلمان–Chaim perelman ) و(أولبريخت تيتيكا– Olbrechts tytec) بلاغة الصورة الإشهاريَّة عند رولان بارت، البلاغة العامَّة عند جماعة لييج البلجيكيّة، إضافة إلى اجتهادات جيرار جنيت وجورج موليني وتودروف ومختلف المناهج النقديّة الحديثة التي اهتَّمت بإعادة قراءة البلاغة) في ضوء هذه الاجتهادات المختلفة نشأت إمبراطوريَّة المجازات البلاغيّة وظَفَرت نظريّة البلاغة الجديدة بعلاقات متبادلة مع أجناس مختلفة مثل: – (السينما، الفوتوغراف، الأزياء...) على الرَّغمِ مِنْ كلّ هذه المجازات الشاسعة لم يقترب الكثير من البلاغيّين الجُدد من (خطاب الغرافيتيا). الأمر العجيب،على الرَّغم مِنْ أنَّ الدراسات الحديثة (وهي دراسات مضيافة) وفَّرت حسن الملاقاة بين الأجناس المختلفة وانفتحت على التقاربات بين أجناس كانت تُعتبَر من المتنافرات، لكنَّها، للأسف لم تُغامِر بدراسة الغرافيتيا على الرَّغم مِنْ اهتمامها المتواضع بدراسة أجناس مجاورة للغرافيتيا، مثل (الكاليغرافي–Calligraphy) و(فن الغرافيك– Graphic Art) و(التصميم الجرافيتي – graphic design) و(الفن الحَضَري –Urban Art) و(فن الرسم– Painting).على الرَّغم مِنْ هذا كلِّه، ظلَّ سؤال (الغرافيتي– Graffiti) هو السؤال المعطّل، السؤال غير المرصود، أو الأثر غير المقروء. مع توافر النماذج التي يُمكِن أن تُؤخَذ في الحُسبان. في وسعنا أن نضع مجموعةً من الأسباب أو الموانع المعرفيّة لعدم الاهتمام. **أوَّلاً:** إنَّ العديد من الباحثين المعاصرين قد

1– جي،ديبور، (مجتمع الاستعراض)، ترجمة: أحمد حسّان، دار شرقيّات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2000، ص68

انطلقوا من مفهوم أكاديمي راسخ وهو (اللِّسانيّات) لهذا ابتعدوا عن تطبيق البلاغة الجديدة على الفنّ الغرافيتي. **ثانياً:** إنّ الفنّ الغرافيتي ومنذ نشأته الأولى تعرَّض إلى ضرب من التشويه طال حتى علاقته مع نقّاد الفنّ الَّذين انصبَّ اهتمامهم على الأَبحاث الجماليَّة. والفن الغرافيتي هو ليس النموذج المناسب لهذا التصوُّر الأنيق للفنّ. **ثالثاً:** (سلطة المجاز – إذ صحَّت التسمية) التي سمحت بـ (سفر أو تنقُّل) المصطلحات من دون اعتراضات أكاديميّة فهي تهيمن على أغلب الدراسات المعاصرة وتطلق مجازاتها المريحة حتى أصبحنا نقرأ في تحليل الصورة مصطلحاً مثل (التركيب النحوي للصورة). والفن الغرافيتي على الضدّ تماماً من هذه الأثار المضلِّلة كلِّها. هو فنٌّ له مقارباته الحديثة القائمة على نظام من الدلالات. وهذه الدلالات (هي ما نُحاوِل تطبيقه على ميدان البلاغة). **رابعاً:** إذا كانت البلاغة العتيقة قد سمحت بعقد قرابة بين الاستعارة والمجاز المرسل، لماذا لا تسمح البلاغة الجديدة برسم خطاطة مشتركة بين الغرافيتيا والبلاغة؟ لماذا لا تسمح بابتداع مُصطلحيّة جديدة مثل (بلاغة غرافيتيّة)؟ وهذا اجتهاد تجريبي من الكاتب.

بلاغةٌ إذاً، لكن لِمَ بلاغة غرافيتيّة؟

**قِوامُ الافتراضِ الأوَّل:** السعي إلى تسجيل الحضور الذي لم تظفر به الغرافيتيا في درس البلاغة الجديدة.

**قِوامُ الافتراضِ الثانوي:** إنَّ ما نكتبه هو الذي اِنْمَحَى، اِخْتَفَى، اِنْطَمَسَ وذهب أثرُهُ تماماً. وما تكتبه الغرافيتيا هو الذي تمحوه السلطات. فالسلطات هي الماحي، هي مَن يُزيل مَا كَانَ مَخْطُوطاً أو مرسوماً على الحيطان، تمحو عَلاماتِهِ و تُزيل أَثَرَهُ.

الغرافيتيا هي هبة من هبات التدوين، يكتب (بول ريكور) «إنَّ هبة التدوين... لم تكن سوى (علاج) لذاكرتنا»[1] لكنَّ هذا العلاج هو علاج مزيَّف، لأنَّه يحرمنا من هبة التذكُّر، وحكمة الحفظ، ويُعوِّضنا بخديعة الكتابة. لقد اعتدنا في الدراسات الأدبيّة على قراءة ديباجات كثيرة في مديح الكتابة، لكن، ماذا عن الجانب السلبيّ للكتابة أو عن ذم الكتابة؟ في كتابه (إنسان الكلام) يُؤكِّد (كلود

1 – ريكور، بول، (من النص إلى الفعل – أبحاث التأويل)، ترجمة: محمّد برادة – حسّان بوقية، دار عين للدراسات والبحوث الإنسانيّة والاجتماعيَّة، القاهرة، ط 1، 2001م، ص142

حجّاج) على هذه الفكرة ويُرجِع فقدان الذاكرة الرهيب إلى اكتشاف الكتابة. «إنّ الجريمة الكبرى التي ارتكبها أصحاب المطابع ومنتجو الكتب هي أنّهم جعلوا ذاكراتنا بليدةً جدّاً»[1]

قامت الغرافيتيا على القطيعة مع هذا العلاج المزيَّف، جعلت من فعل الكتابة قوّة احتلال، هي تجتاز الحدود وما يتعذّر عبوره، إنّها تلتقي بالكتابة بوصفها فشلها أو انهيارها، لكن هذا الانهيار هو الذي أتاح لها رسم خطابها وتأسيس سلطتها. من هنا، يُمكِننا تسجيل بعض نقاط الالتقاء بين الغرافيتيا والبلاغة:

1. في (البيان والتبيين) باب الخطباء والبلغاء يُعرِّف الجاحظ البلاغة «... قيل، ما البلاغة؟ قال: حسن الاقتضاب» [2] وفي باب آخر يذكر الجاحظ قول (جعفر بن يحيى)[3] الذي كان يقول لكُتّابه «إنِ استطعتم أنْ يكونَ كلامُكُم كلّه مثل التوقيع فافعلوا»[4] هذا الوَلعُ بالإيجاز هو وَلعُ المُغَرفِت بـ «حَذْف فضولِ الكلام، وإسقاط مشتركات الألفاظ» كما يُؤكِّد، أبو هلال العسكري في كتاب (الصناعتين)[5] أو الوَلعُ بـ «حُسْن الإشارة»[6]. نفهم من هذه الأقوال أنَّ البلاغة اللغويّة هي اختزال الوحدات النصيّة إلى حدِّ الاقتضاب. وهذا ما نجده مطابقاً للبلاغة الغرافيتيّة وهي اختزال الوحدات التصويريّة إلى أقصى حدٍّ. واختزال الاستعارة إلى حدِّ اللوغو أو العلامة. ولو ذهبنا مع هذه المطابقة نجد أنَّ الخطيب هو المصوِّرُ المحترف للمعاني، والغرافيتي هو الخطيب الماهر في تجسيد تصوُّراته للألفاظ من خلال الرسم أو الكتابة. فالفهم الدلاليّ لكلمات الخطيب يُقابله التجسيد الدلالي للخطوط أو الألوان أو الأشكال عند الغرافيتي. لكنَّنا، لسنا في المنظر المقارن لكلٍّ مِن الخطيب والغرافيتي، لسنا في وارد البحث عن «مترادفات» بين مفردتين متمايزتين. أو بين اللفظ والتصوير، لأن التجانس بين الخطيب والغرافيتي هو الذي يقود إلى نوع من (مشاطرةٍ شكليّة) بين الخطيب الذي (يُصوِّر) القصَّة باللفظ

1- حجّاج، كلود، (إنسانُ الكلام- مساهمة لسانيّة في العلوم الإنسانيّة). ترجمة: د. رضوان ظاظا، المنظّمة العربيّة للترجمة، بيروت- لبنان. ط1، 2003 ص93

2- البيان والتبيين، ج1 ص88، عبد السلام هارون

3 - جعفر بن يحيى البرمكي، وزير الرَّشيد

4 - البيان والتبيين، مصدر سابق، مج ذ، ص115

5 - العسكري، أبو هلال، (كتاب الصناعتين- الكتابة والشعر). تحقيق: على محمّد البجاوي، محمّد أبو الفضل ابراهيم. الناشر: دار إحياء الكتب العربيّة. ط1، 1952، ص20

6 - يقول العسكري: البلاغة هي «حُسْنُ الإشارة" المرجع نفسه، ص 16

والغرافيتي الذي يرسم اللَّفظ ليُنتِج خطابه المضيء المتمثِّل في الفعل (صوَّرَ) و(يُصوِّر) فهو (مُصوِّرٌ) سواء أكان خطيباً أم مغرفِتاً. هكذا يشتغل النسق بهدف الانتقال الواجب نقشه من القصَّة إلى الصورة ومن اللَّفظ إلى الأيقونة.

2. تُشدِّد الغرافيتيا على قيمة الأفكار وتتواصل مع جمهورها من خلال (الرسم، الكتابة، التلوين، الخربشة، الحفر على الحيطان) وتُسهم في إجراء تغييرات على الممتلكات العامَّة أو الخاصَّة بطريقة قانونيَّة أو غير قانونيَّة، شرعيَّة أو غير شرعيَّة بحسب القانون الأخلاقي في رمزيّته الجَمَعيّة. وكلُّ خطاب غرافيتي يُمكِن النظر إليه باعتباره حجّة بلاغيّة (هنا، نُحدِّد البلاغة كأداةٍ للتغيُّر الاجتماعي والسياسي) وهذا من الأهداف الأساسيّة التي يهدف إليها خطاب الغرافيتيا الذي يستعيد أساليب البلاغة: - من استعارةٍ وتشبيهٍ وترتيبٍ منطقيٍّ من أجل صياغة خطابه. إذا كنّا نَصِف البلاغة بأنّها خطابٌ إقناعيٌ أداته اللغة، فما يطرحه الفن الغرافيتي من خطاب يُمكِن التعامل معه باعتباره بلاغة، لكن، بلاغة أدواتها الخطوط والألوان والحروف تسعى إلى إعادة إنتاج خطابها بأدوات رمزيّة وهذا ما نُطلِق عليه (بلاغة الغرافيتيا).

3. تحوَّل الشعار الشفاهي إلى ممارسة كتابيّة يُذكِّرنا من جديد بالحقيقة الثابتة وهي: - إنّ الجدليّة بين الشفاهي والكتابي موجودة في كلِّ إنشاء لغويّ. فإذا كانت البلاغة هي فن الكلام، فإن الكتابة كانت وراء إنتاج نوعٍ من البلاغة المتأثِّرة بالاهتمامات النحويّة، لقد وفّرت الكتابة الكثير منَ المصطلحات مثل:- المحاكاة، التأويل الأدبي، الأسلوب والأغراض التي طوّعتها واستخدمتها البلاغة.

على الرَّغم مِن التضادّ بين الكتابة والشفاهيّة إلّا أنّ الغرافيتيا تتماهى مع الشفوي في بعَض الأحيان: (القول الشفوي مجهول المؤلِّف و المُغَرفِت «في العادة» مجهولُ الهويَّة)على الرَّغم مِنَ أنّ أقواله نابعة من ثقافة الكتابة. وتسمح النقاط السابقة برسم هذا الشكَل التلخيصي لتحديد التشابه والاختلاف بين بلاغة الغرافيتيا والبلاغة العتيقة:-

| ت | بلاغة الغرافيتيا | البلاغة العتيقة |
|---|---|---|
| 1 | الصورة البلاغيّة مشتركة بين الباثّ والمتلقّي | الصورة البلاغيّة متروكة إلى المتلقّي في تفسير الدلالة البلاغيّة. |
| 2 | تُعبِّر عن الإرساليّة بلغةٍ طبيعيّة. | تُعبِّر عن الإرساليّة بلغةٍ تَهَوُّميَّة وغير مفهومة. |
| 3 | تُحرِّض الجمهور على عدم القبول بالأحكام الاعتباطيّة أو لا معقوليّتها. | تتلاعب بعواطف الجمهور وتدفعه إلى القبول بأهدافها أو غاياتها. |
| 4 | حريّة في الاستدلال بعيدة عن الإلزام. | صرامة في الاستدلال والتسليم برأي الباثّ |
| 5 | يُنجِزها شخصٌ عاديٌّ. | يُنجِزها فقيهٌ لغويٌّ. |
| 6 | واضحة الدلالة. | غير واضحة الدلالة. |
| 7 | تتألّف من كلمةٍ أو رمزٍ. | تتألَّف من جُمَلٍ تامَّةٍ، من مُسْنَدٍ ومُسنَد إليه. |
| 8 | ذات تراكيب لغويّة بسيطة ومفردات شائعة. | ذات تراكيب معقَّدة ومفردات تحتاج إلى متبحِّر في علوم اللغة. |
| 9 | تُجسِّد النموذج الأمثل لكلام الشارع. | تُجسِّد سمات اللغة العالية. |
| 10 | لغة افتراضيّة. | لغة مترابطة تاريخيّاً. |
| 11 | البنية البلاغيّة تُحدِّدها عناصر مختلفة مثل: الرسم، الخطّ، اللَّون، الشكل، الموقع، المساحة، النسق، الطراز... | البنية البلاغيّة يُحدِّدها نوعُ التَّشبيه، نوعُ الاسْتعارة، نوع المُماثلة، نوع المَجاز... |
| 12 | الصورة البلاغيّة ذات وظيفة إقناعيّة وحجاجيّة. | الصورة البلاغيَّة ذات وظيفة بيانيّة وإمتاعيّة. |

الذي نخرج به، بعد النظر في هذه النقاط. وتأسيساً على ما سبق، هو اختلاف خطاب البلاغة الغرافيتيّة بشكل جذريّ عن خطاب البلاغة العتيقة. هو خطاب عامَّة الناس، لا يتمّ فرضه عليهم، بل يتمّ إنشاؤه من قِبَلهم. ولعلَّ، هناك من يعترض، كيف نكتشف بلاغة الغرافيتيا وهي (فِي بَعْضِ الأَوْقَاتِ) مثل طلاسم غير قابلة للقراءة وتحتاج إلى إجراءات فكّ الشيفرة، أو عبارة عن علامات عارية من كلِّ دلالة؟ يسمح الفن الغرافيتي بإنتاجيّة مُبتكرة مثل تلك التي نجدها عند فنّاني المُبهم وغير المقروء أو تلك التي يتحدَّث عنها (جان

بودريـار) ويُسـمّيها (قيمـة اسـتعماليّة ثوريّـة وتدميريّـة) [1] إنّهـا قـراءة معكوسـة تُجيب بها الغرافيتيا على اصطناع قـراءة الأيديولوجيّات المهيمنـة التـي تحجزنـا في خطابها. هـي نـوع مـن «الـردّ علـى الـردع بمخالفتـه»[2]. بالمقابل، أغلب الرُّسـوم الغرافيتيّة تبحث عن الوضوح وما تربحه لا تحتفظ به لهذا تراهن على تحويل (الإبلاغـي) إلـى (بلاغـي) و(التشـكيلي) إلـى (أيقونـي).

## 3.3. من اللَّفظ إلى الأيقونة – مُقارَنة بين الخَطِيب والمُغَرِفت

هـل يُمكِـن التعامـل مـع «اللَّفظـي» و«الخطّـي» كـ (شـيفرة) لغويّـة واحـدة تحمـل الخصائصَ الجوهريَّة نفسَـها. ومـا هـي الرسـالة اللغويّـة التـي تجمـع بين الماهيّـة الصوتيّـة والماهيّـة الكتابيّـة؟ هـذه الأسـئلة ليـس إلّا قنـاة للولـوج إلـى السـؤال الجوهـريّ وهـو المقاربـة بين (الخَطِيـب) و(المُغَرِفـت).

ثمّة مفهومان رئيسان يُميِّزان هذه المشاطرة الشكليَّة بين (الخَطِيب) و(المُغَرِفت) يهدف المفهوم الأوَّل إلـى: – أنَّ البلاغـة العربيّـة العتيقـة عرفت الإشـارة إلى المرئيّ واسـتفاد البلاغيّون الأوائِل من الخبـرة البصريّة بغيـة اسـتخدام الألفاظ في رسـم الوقائـع، وتزخَـر مكتبـةُ الشـعر العربـيّ بالكثيـر مـن النصـوص ذات الاقترانـات التشـكيليّة والتـي تجمـع تشـبيهات لفظيّـة وتجعلهـا متمثِّلـة لفـنِّ الصـورة، مثـل: رسـم صـور المعـارك، صـورة المـرأة، الطبيعـة، المبالغـة في صـورة الممـدوح (تقتـرب مـن فـن الكاريكاتيـر سـواء أكانـت مدحـاً أو ذمّـاً)، شـعر الوصـف، توظيـف اللـون ... والعديـد مـن النمـاذج الشـعريّة التـي تفتـح لنـا طريقـاً آخـر لقـراءة المشـتركات الدلاليّـة بين الشـعر والصـورة، في بنـاء مـا يُمكِـن أن نُطلِـقَ عليـه، اسـمَ (بلاغـة الفـن). يُعـرِّف صاحـب الصناعتين البلاغـة بِـ (صـورة مقبولـة ومعـرض حسـن)[3] فالصورة تـدلُّ علـى الرسـالة التـي يسـعى المتكلِّم إلـى تبليغهـا والمعـرض هـو الشـكل اللغـويّ الـذي يرسـم القـول. فمـن المعـروف كـم مـن المبالغـة في الخيـال يحتـاج الشـاعر لرسـم صـورة المعركـة (علـى سـبيل المثـال) حتـى تكـون قابلـة للإدراك بالنسـبة إلـى السـامع أو القـارئ. يُميِّـز (جـان كوهـن) بين صنفيّـن مـن الصـور البلاغيّـة، همـا: – (صـور إبـداع) و(صـور اسـتعمال) نسـتعير هنـا كلماتـه: «عرَّفت

1– بودريار، جان، (المصطنَع والاصطناع)، ترجمة: د. جوزيف عبد اللّه، الناشر: المنظَّمة العربيّة للترجمة، بيروت، ط1، 2008، ص–152
2 – المرجع نفسه. ص150
3 – العسكري، أبو هلال، (الصناعتين)، ص13

البلاغة الصُّوَرَ البلاغيّة منذ القدم، معتبرة إيّاها طرقاً في الكلام بعيدة عن الطرق التي تعتبر طبيعيّة وعاديّة، أي اعتبرتها انزياحات لغويّة، ويُمكِن لمجموع وقائع الأسلوب أن تنضوي تحت تسمية ملائمة تتمثّل في كلمة صورة»[1]. من وجهة نظر غرافيتيّة فإنَّ فكرة الصورة المرسومة من خلال الألفاظ هي فكرة مقترحة مِن قِبَل نقّاد أدب بالضرورة يعتقدون أنّ اللُّغة هي الخطاب الشارح لكلِّ الدوالّ. هي نوع من إعارة اللسان إلى الصورة لتشرح نفسها بكلمات. هذا هو **المفهوم الأوَّل** في استخدام الألفاظ لرسم الصور. أمّا **المفهوم الثاني**، هو:- لقد أحتكر الكلام حُقُوق الخطاب على حساب حُقُوق الرسم. لكن، «الكلمات ليست لها دَلالة حقيقيّة لأنّ لا مَعْنَى لها يَخُصُّها»[2] كما يقول بول ريكور. وهذا ما يُؤَكِّده في موضع آخرَ حين يقول: «...إنّ الكلمات ليست لها دلالة إلّا بإضمار السِّياق»[3]. إذاً، لا يُمكِن أخذ الكلمات بمفردها كوحدة للمعنى، لأنّها ستكون معزولة الدلالة، وهي حين تصف الصورة تُحاكي الرسم، لكنّها لا تستطيع أن تقوم مقامه. وهذا يقودنا إلى مشكلة العلاقة بين اللسانيّ والمرئِيّ. لأنّ المرئيّ ذو طابع خطِّيّ ولا يُمكِن تجسيدُه لفظيّاً إلّا مِن خلال لغة واصفة مُعدَّة جيِّداً.

في خضَمِّ هذين المفهومين ينبغي أن نُلاحظ أنّ بلاغة الغرافيتيا قد احتلَّت مملكة العلامات التي خلَّصتها من الملامح النصِّيَّة، وهذا لا يعني أنَّ الكلمات اختفت اختفاءً كلِّيّاً في البلاغة الغرافيتيّة، بل لم تعُدْ هي الملمح المُهيمن الذي لا يتحقَّق المعنى إلّا من خلاله. تَرتَّب عن هذا، تطهُّر الكلام من التزيين أو الزخرفة وتحويل أفعال اللُّغة إلى أفعالِ الخطاب فاتحة الطريق أمام التجديد الجذريّ أو إلى مقاربَة تُحاكي ما يدعوه (بول ريكور) بـ (التلفُّظ والخطاب) «وتُشكِّل نظريّة (أفعال اللغة –Speeh Acts) التي أُفضِّل أن أُسمّيَها أفعال الخطاب»[4]. فلم يعد الملفوظ هو المرجع الوحيد للقول والغرافيتيا حين تريد القول تستعمل تعابير الفعل. إنّها أقرب إلى البلاغة (الرسائليّة) منها إلى بلاغة العرض والإيضاح.

---

1 – كوهن، جان، (بنية اللغة الشعريّة)، ترجمة: محمّد الولي ومحمّد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص43

2 – ريكور، بول، (الاستعارة الحيّة)، ترجمه وقدَّم له: د.محمّد الولي، مراجعة وتقديم: د. جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2016،ص148

3 – المرجع نفسه. ص149

4 – ريكور، بول، (الذات عينها كآخر)، ترجمة وتقديم وتعليق: د. جورج زيناتي، الناشر: المنظَّمة العربيّة للترجمة، ط1، 2005، ص131

وفي كلا المفهومَيْن يُمكِن التساؤل ما هي العناصر والمكوِّنات الأيقونيّة والرمزيّة التي تُؤثِّث بلاغة الغرافيتيا، ما هي تمثُّلاتها الواقِعيَّة وما هي الإحالات الدلاليّة التي تُنتِجُها هذه البلاغة، وكيف يُمكِن الحديث عن بلاغتها؟ والبلاغة كما هو معروف منذ العصور القديمة هي خطاب النحو والجدل وليست خطاب الرسم. كيف يُمكِن المقارنة بين الوحدات النصيَّة والوحدات التصويريّة، ما هو التشابه المفترض بين المُغَرفت من خلال فن الرسم والخَطِيب من خلال فن القول؟ نُحاوِل الافتراض إنّ الصورة قادرة على تحريك مشاعر المتلقّي كما تفعل الخطابة. الخَطِيب والمُغَرفِت كلاهما مصوِّرٌ محترِف، كلاهما بحاجةٍ إلى المنطق للوصول إلى هدف الإقناع وتحقيق الهدف المرجوِّ من الرسالة.

تبيّن المفاهيم التي تستجيب لهذه التساؤلات قوَّة المشاطرة بين الخَطِيب والمُغَرفِت. إذ تكمن مصداقيّة هذه المفاهيم في أنّ البلاغة العتيقة ركَّزت على دراسة (اللَّفظ) كوحدة تحليل حتى وهي تدرس الصِّيَغ المختلفة مثل الرسوم والصور والأشكال وهذا ما نجده في كثير من بحوث البلاغة الجديدة التي تُعطي قيمة أكبر للكتابة منها للصورة كما يَتَّضِح ذلك من بحوث دارسي الصورة الشعريّة، ولا بدَّ من الإشارة إلى أنّ بعض الدراسات لا تُميِّز بين العلامات التشكيليّة والعلامات الأيقونيّة وتتعامل مع المجالين كتعبير عن بلاغة الصورة. من ناحية أخرى طرحت هذه البلاغة تحويلات مهمَّة في زاوية الرؤية لمعاينة الفن تتعلَّق بالأفكار ووسائل تحقيقها، وشكَّل الإقناع الذي يلجأ إليه الفنّان الغرافيتي خصوصاً وأن الرسمة الغرافيتيّة تتوجَّه إلى عدد غير محدود من الجماهير الافتراضيّة.

رسالة الخطاب الغرافيتي هنا تُشبِه الرسائل التي تصل إلى مستخدمي الإنترنيت غير أنّها لا تشترط الاشتراك لقراءة الرسالة فهي مطروحة في الفضاء العامِّ ومتاحة للجميع، ويُمكِن التعامل مع هذه الرسائل بوصفها **منشورات** وليس **تفاعلات** فلا يُمكِن معرفة التفاعلات الممكنة إلّا من خلال استفتاء خاص ويكون مشروطاً بزمن معيَّن ومكان محدَّد مسبقاً وعيِّنات من الجماهير.

أيضاً يختلف الحدث البلاغي في ما يتعلّق بـ (الاستجابة الحيَّة) لكلٍّ من الخَطِيب والمُغَرفِت، بالنسبة إلى (الخَطِيب – المتكلِّم) تكون الاستجابة لحظيّة، بينما يتمّ توزيع الاستجابة بالنسبة إلى (المُغَرفِت – الغائب) بشكلٍ مختلف.

فالشعار المكتوب على الحيطان يتعلَّق بحدث ما، والاستجابة له تشبه إلى حدٍّ ما الدوام الجزئي، وغالباً ما يتلقّى المتلقّي الافتراضي الشعور بالخطورة عند الاقتراب من هذا العمل (مثل قراءة الشعارات المكتوبة على الحيطان في بعض الدول ذات الأنظمة الدكتاتوريّة والتي تعاقب ليس مَن يكتب الشعار فقط بل مَن يطَّلِع عليه أو يقترب من الحائط المكتوب عليه). أمّا بالنسبة إلى انتقال المفهوم من البلاغة إلى بلاغة الغرافيتيا فهو يستمدّ أسبابه من حركة انتقال (المعادل التصويري) من (اللَّفظ- الخطابة) إلى (الرسم- الكتابة). فإذا كانت عناصر الصورة بالنسبة إلى البلاغة العتيقة هي معرفة التشبيه والاستعارة وبالتالي يُمكِننا أن نُحدِّد بلاغة النصّ. إنّ بلاغة الغرافيتيا يُمكِن قراءتُها من خلال (الخطوط - الأشكال- الألوان- نوع الكتابة...) وليس من خلال الألفاظ. وإذا كانت بلاغة البيان تعتمد الحجاج والجدل المنطقيّ، فإنّ بلاغة الغرافيتيا تُعطي أهمِّيَّة بالغة (لموقع الحائط) منْ جهة وللمخاطب بوصفه هدف هذا الخطاب مِن جهةٍ ثانية. هنا، لاَ بُدَّ مِنَ الإفْصَاحٍ عَنِ النقلات البصريّة القادرة على رسم صورة بين (اللَّفظ والرَّسم)، (العلامةَ والأيقونة)، (الحقيقة والمجاز)، (الكلام والكتابة) إلى آخر هذه الثنائيّات الَّتي تفصل بين الفصاحة والبلاغة. فالصورة والأيقونة والمجاز والكتابة كلُّها يُمكِن أن تكون عناصر بلاغيّة ومحسِّنات إقناعيّة بالتضادّ مع البلاغة العتيقة التي اعتمدت اللَّفظ كعنصر بلاغيٍّ وحيدٍ للإقناع وعلينا هنا التمييز بين أربعة مقوِّمات للبلاغة الغرافيتيّةً

1. مقوِّمات قائمة على بنية الصورة.

2. مقوِّمات قائمة على بنية الأيقونة.

3. مقوِّمات قائمة على بنية الرمز.

4. مقوِّمات قائمة على بنية الكتابة.

**ويتلخَّص الخطاب الغرافيتي في ثلاثة عناصر أساسيّة:**

1. المُغَرفِت: الذي يُوجِّه نقدَه الراديكالي ضدَّ هيمنة السلطات.

2. الرسمة الغرافيتيّة: بأنواعها المختلفة سواء أكانت (رسماً أم كتابةً)، (حفراً أم خربشةً) على الحيطان.

3. المتلقّي: ومدى تفاعله مع الفعل الغرافيتي.

هـذه الديناميّـة بتحـوّل اللّفـظ إلـى أيقونـة تتشـابك مـع المعنـى لتحـوّل الكتابـات الحائطيَّـة إلـى شـظايا لغويّـة، تُحـوِّل الصـورة إلـى هويّـة والدلالـة إلـى مفهـوم. إن تَتَصُّـص الرسـمة الغرافيتيّـة يسـتجيب إلـى الواقـع، يُجسِّـده ويُعيـد خلقـه وإضفـاء الصـورة علـى الخطـاب يجعـل خطـاب التواصـل مـع المتلقّـي أكثـرَ مرونـةً. فكلُّ بلاغـة لا تحـرث في أرض الواقـع وخطـاب الحيـاة اليوميّـة تظلُّ بـوراً مِـن دون زراعـة، مولعـة بالنقـل، جافَّـة في حقـل التنظيـرات والشـروح والحواشـي وبلا تأثيـر في الفضـاء العـام. يُمكـن قـراءة هـذا المفهـوم عربيّـاً مـن خـلال دعـوة قديمـة نـادى بهـا سـلامة موسـى الذي حثَّ علـى بلاغـة تسـتجيب لمشـكلات العصـر، مِـن أهدافهـا الأساسـيّة «معرفـة كيـف تسـتعمل الكلمـات للتحريـك الاجتماعـي»[1]. هـذا الامتيـاز الأَوَّل لبلاغـة الغرافيتيـا فهـي ليسـت زخرفـة مجازيّـة لتـزيين الخطـاب. لقـد تطـوَّرت البلاغـة عبـر تاريخهـا الطويـل، كانـت - في صورتهـا الأولـى- عبـارة عـن معرفـة فـنّ الخطابـة، ثـمَّ تطـوَّرت الصـورة لتُعبِّـر عـن إجـادة التعبيـر، لتصـلَ إلـى أسـلوبها المدرسـيّ حتـى جـاءت القفـزة الكبـرى مـع الشـكلانيّة والبنيويّـة والتداوليّـة، وبعدهـا مرحلـة التسـعينيّات وظهـور البلاغـة الجديـدة التـي بسـطت نفوذهـا علـى هـذا الحقـل.

أصبحـت البلاغـة هـي الإقنـاع وليسـت شـكل التعبيـر أو أسـلوبه، وأحـد أسـاليب الإقنـاع هـذه هـي البلاغـة البصريـة، فالغرافيتيـا لهـا حجّتهـا القـادرة علـى الإقنـاع أيضـاً، ومثلمـا أعلنـت الغرافيتيـا حربَهـا علـى أسـاليب التزويـق في الرسـم أعلنـت البلاغـة البصريـة حربَهـا علـى أسـاليب التـزيين في اللَّفـظ. في ضـوء هـذا التصـوُّر خرجـت البلاغـة مـن دائـرة الخطـاب اللُّغـويّ وانتقلـت إلـى جمـال الصـورة والإشـهار. أي إلى التحـوُّل نحو (الصُّوَريّ) و(البصريّ) و(الشكليّ) والتوسُّـط بين علوم المعرفة وعالـم الحيـاة، أهتمَّـت الثقافـات البصريّـة بالحيطـان وكتابـات الشـوارع وإعلانـات السـاحات العموميّـة. وتغيَّـرت مهمَّـة البلاغـة بفعـل التحـوُّلات التـي طـرأت علـى المناهـج. هـذا علـى خـلاف مـا يتوهّـم أصوليـو البلاغـة، فلـم تعـد البلاغـة مـرآة النَّص، بل أصبحـت متجسِّـدة أيضـاً، في سـلطة العلامـات وكشـوفات المعنـى. ومنـذ اللِّقاء الحميم بين الشـعر والتشـكيل أصبحت الصورة هي السـلطة التي لا نسـتطيع الانفـلات مـن جبروتهـا، فهـي التـي تُحـدِّد أذواقنـا واختياراتنـا وقِيَمنـا. وبهـذا تَتولَّـد المشـابهة بين الخَطيـب والمُغرِفـت. فالفـوز الـذي ينالـه الخَطيـب اعتمـاداً علـى حسـن الأداء أمـام الجمهـور تُقابلـه الشـهرة التـي يحظـى بهـا المُغَرِفـت اعتمـاداً علـى

1 - موسى، سلامة، (البلاغة العصريّة واللغة العربيّة)، المطبعة العصريّة، القاهرة، 1945، ص105

قوَّة عمله المرسوم على الحيطان. والعناية بالُمحسِّنات الأُسلوبيَّة عند الخَطيب تقابلها العناية بمُحسِّنات التركيب عند المُغَرفِت حيث يحتلّ أسلوبَ الرسم مكانةً مرموقةً ضمن تجمُّعات المغرفيتيّين. من هنا ننتقل من بلاغة الخطاب اللفظيّ إلى بلاغة الخطاب الغرافيتِيّ بمعنى من اللَّفظ إلى الأيقونة، من الكلام إلى الكتابة، من الكتابة إلى الرسم ومن الرسم إلى الغرافيتيا.

## 3.4. من المُشَابَهَةِ إلى المُجاورة.

في أكثر المعاني المتداولة تُشير المُشَابَهَة (مصدر شابَهَ) إلى التقاء شيئين أو أكثر في بعض الصِّفات. على أنّ معنًى معجميّاً كهذا هو عرضة للنقد، فهو يكشف عن عدم اليقين لأيّ محاولة قراءة، ولا يفعل سوى تأكيد التناقض فـ (تَشَابُهُ الأُمُورِ) هو اخْتِلَاطُهَا وَعَدَمُ التَّمَايُزِ بَيْنَهَا كما يُخبرنا المعجم أيضاً. وفي ظلِّ التعالق الأساسيّ لمصطلحَي (مُشابَهة ومجاورة) تُشَكِّل قرينة التشابه - في البلاغة العتيقة- بين لفظ المشبَّه ولفظ المشبَّه به حكم المُشَابَهَة. وتُشكِّل المُجاورةى - في بلاغة الغرافيتيا- كينونة الشيء وتُقدِّم دلالة محدَّدة للواقع الفعليّ. إذ هي تحمل باقة دلالات من المعاني المجازيّة ونوعاً من التجاور بين الدال والمدلول أو الحامل والمحمول أو بين الموضوع وما يُمثِّله. فإذا كانت البلاغة العتيقة تعتمد التشبيه من خلال العلاقة بين المشبَّه والمشبَّه به فإنَّ الغرافيتيا تعتمد التجاورَ الذي يعكس تمثُّلاً بلاغيّاً يُمكن أن يُنظَر إليه على أنّه (**مُجاورة**). هذا المصطلح الذي تمّت صياغته من قبل (هارفي ساكس – Harvey Sacks) «للإحالة على المتواليات التحاوريّة، حيث إنّ قول متكلِّم واحد يتوقَّف على قول متكلِّم آخر»[1] فالغرافيتيا هي نموذجٌ لـ (متوالية حواريَّة) تتصدّى للردِّ على ما تقوله قضايا الإنسان سواء استخدمت التشخيص أو الكلمات المجرَّدة أو العلامات. إنّها أقرب إلى المجاز الهجائيّ لحالة من حالات المجتمع.

كثيراً ما تمّ توظيف هذه المتوالية الحواريّة في الشعارات المكتوبة على حيطان مدينة باريس خلال أحداث مايو 1968، حيث انبثقت روح جديدة مدفوعة بنشوة الحريَّة نحو الواقع وكتبت أفضل الشعارات الحائِطيَّة وتناثرت على الجدران الكلمات مع بقع الطلاء المختلفة، مثل

1 – وايلز، كاتي، (معجم الأسلوبيّات)، ترجمة: خالد الأشهب، المنظَّمة العربيّة للترجمة- بيروت، ط1، 2014، ص:35

- «**اركض، أيُها الرفيق، العالم القديم خلفك**

(ثمّ يأتي شخصٌ آخر ويكتب تحتها)

- **بسرعة**

(مثالاً آخر)

- **لن تكون الإنسانيّة سعيدة حتى يتمّ إعدام آخر رأسمالي**

(ويأتي من يكتب بجوارها)

- **آخر بيروقراطي»[1]**

تستلزم هذه الشعارات تكثيفاً شديداً من خلال الحذف وليس من خلال التلخيص ممّا ينتج صورة بلاغيّة تجد التعبير الإيجابي عنها من خلال الممارسة التي تجمع في داخلها بين الفنّ والنقد الراديكالي. وهذا ما يُفسِّر الطابع الحادّ الذي توصف به الغرافيتيا فهي تُحاول إعادة اكتشاف لغة مشتركة ليس في النتيجة الأحاديّة الجانب التي كانت تُميِّز البلاغة العتيقة مُتحدِّثة لآخرين دون حوار حقيقي. بل باستخدامها لغة مُقترضة، طارئة وحُرّة، للتأثير البلاغي في المتلقّي والتحكُّم في «الكلام والمعنى، الشيء الذي يُعبِّر عن انخراطٍ في نقدٍ راديكالي»[2] إذا ترجمنا هذا المفهوم إلى لغة فرانسو ليوتار. إذ لا وجودَ لـ (لغةً محايدة) كما يُعبِّر (بول ريكور) عن رأي مقاربٍ «يتَّفق الجميع على القول بأنّه لا وجُودَ لكلام مُحسَّن إلّا إذا عارضناه بآخرٍ ليس كذلك»[3]. من هنا لا تتحدّث الغرافيتيا لغة البورجوازيّة الثوريّة المُتشحة بزيّ السلطات. هي نموذج للثقافة المضادّة أو علامة من علامات المقاومة الثقافِيَّة أو السرِّيَّة حتى وإنْ لجأت إلى نوع مِن التوسُّع الاستعاريّ أو (انفتاح الاستعارة) فلم تعد الاستعارة محصورة بالكلمات، بل أصبحت تتعدّى ذلك إلى استعارات مجاورة مثل الرمز واللَّون والشكل... وهكذا تتعدَّد أنواع الاستعارات إلى أقصى حدٍّ حتى تصل إلى إعادة صياغة أو تحويل معنى الاستعارة نفسه.

1 – MAY 1968 GRAFFITI – 03-11-2021 :تاريخ زيارة الموقع
http://www.bopsecrets.org/CF/graffiti.htm

2 – ليوتار، فرانسو، (في معنى ما بعد الحداثة)، انتقاء وترجمة وتعليق: السعيد لبيب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 2016، ص:127

3 – ريكور، بول، الاستعارة الحيَّة، مصدر سابق، ص236

كلُّ استعارة جديدة هي استعارة حيّة في البداية لكنّها تصبح عتيقة حين يتمّ التسليم بها وتداولها وقبولها، وهذا ما يحدث مع الكلمات في المعجم اللغوي، يُحيلنا المعجم إلى نوع من تعسُّف الاستعارة، فالمعاجم هي مقابر الاستعارات الميِّتة، لأنّ كلماتها تكونُ منحوتة من استخدامات سابقة أو معدَّلة أو بعيدة عن الجدّة والإثارة أو منسوجة من مقولات مسلَّم بها. الاستعارة هنا ينبغي أن تُقرأ كتأويل مجازي، إنّها تجاوُزٌ يُقيم علاقة بينَ المرسل والمتلقّي وهو ما يُصبح هدفاً لعلاقة متبادلة تكشف عن معنى. إذاً كيف نُشير إلى تأويل هذه الاستعارة تأويلاً بلاغيّاً؟ إنّ ارتباط الغرافيتيا بالبلاغة هو ارتباطٌ أتَّسم منذ البداية بسوء الفهم باعتبار الغرافيتيا عبارة عن تعبيرات فاحشة أو ممارسات خارجة عن الإطار المجتمعيّ. لا تعمل الغرافيتيا بالطريقة التي تعمل بها البلاغة اللفظيّة حين يكون هدفُها هو القدرة على التوصيل الجيِّد للقول، صحيح، أنّ هذا هدفٌ غرافيتيّ بامتياز وليس هناك مجالٌ للشكِّ في أنَّ للغرافيتيا دوراً كبيراً في توصيل الأفكارعلى الرَّغم مِنْ الاعتقاد السائد بأنّها تتعاطى مع الكتابة برداءة وغموض. لكن تتنوَّع البَلاغة الغرافيتيّة في سياقات مختلفة تشملُ الفنَّ والآدب والسياسة والدين والرياضة والمجتمع واهتمامها في الفضاءين الواقعيّ والرمزيّ جعل منها ممارسة خطابيّة لا تعشق الألفاظ والغرق في متاهات المعاجم وقوانينها الدقيقة. فهي لا تعتمد خصائص القول بل تعتمد على رسم الخصائص الأيقونيّة للإقناع. ولعلَّ هناك من يعترض، فهذه ليست مَزِيَّة تُميِّز الغرافيتيا عن غيرها. لأنّ الإقناع هو هدف البلاغة العتيقة أيضاً. يذكر (آيفور أرمترونغ ريتشاردز) «...أنَّ البلاغة القديمة ثمرة الجدل والمناظرة، وقد تطوَّرت على أساس أنَّها بسطٌ لمبادئ الدفاع والإقناع فهي إذاً نظريَّة المماحكات اللفظيّة الكلاميّة»[1] ما يُقدِّمه لنا هذا القول، وما يخدم موضوعنا هو أنَّ الإقناع هدف من أهداف البلاغة (القديمة بحسب توصيف آيفور. والعتيقة بحسب توصيف الكاتب) لكنَّها تُقدِّمه بفائض من الكلمات والشرح والتفسير، فإنَّ الإقناع هو الهدف رقم واحد بالنسبة إلى الغرافيتيا وهي تُقدِّمه على نحوِ سهلٍ ومثير. فإذا كانت مهمَّة البلاغة العتيقة لا تتعدّى المقارنة أو الموازنة بينَ المعاني، فإنّ المهمَّة الأولى للبلاغة الغرافيتيّة هي:

---

1 – نقلاً عن كتاب، فلسفة البلاغة، آيفور أرمترونغ ريتشاردز، ترجمة: سعيد الغانمي وناصر حلاوي، أفريقيا الشرق- المغرب، 2002، ص:32

**أوَّلاً:** عناصر المفارقة هي التي تكشف المعنى.

**ثانياً:** تزعم بلاغة الغرافيتيا أنّها تُقدِّم أساليبَ وطرقاً جديدة للوصول إلى المعنى بلا افتراضات، بلا مقارنات أو موازنات مضلِّله.

الإقناع الذي تُحاوِل الغرافيتيا تحقيقه قائم على زعزعة الرأي السائد، لأنّ الإقناع يُمكِن أن ترسِّخه السلطات كنوع من خطاب خاصٍّ بتوجيه رغباتها. هنا تقف الغرافيتيا بالضدّ من هذا الإقناع على اعتبار الرأي هو نتاج خاصٌّ بالذات الإنسانيّة. ومثلما الإقناع البلاغي له خبراؤه، فإنّ الإقناعَ الغرافيتيّ له فنّانون لهم القدرة على التأثير من خلال الفعل العام والعلني. بمعنى آخر، الخطابة تحتاج إلى تجمُّعات بشريّة لطرح خطابها، كذلك الغرافيتيا تختار جدران الواجهات التي تُطلُّ على التجمُّعات الكبيرة. ليصل خطابُها إلى أكبر عدد ممكن من البشر لأنّها على يقينٍ من عمرها القصير. لهذا السبب تتمثَّل قوّةً الغرافيتيا في تحدّي شكل الخطاب الذي تحتكره السلطات في الفضاء العام. حتى لو تعلَّق الأمر «بتخريب» الممتلكات العامّة، فإنّ هذا التخريب بالنسبة إلى المُغَرفِت يتعلّق بإنشاء معانٍ ورسائل جديدة مضادّة لمعانٍ ورسائل السلطة القائمة على التلاعب بهدف السيطرة على المجتمعات.

أحياناً، يبدو الأمر متماثلاً لقد ركَّزت الغرافيتيا على قواعد البلاغة الأرسطيّة للوصول إلى الإقناع، ومن هذه القواعد: – أوَّلا: **(الابتكار)**، ثانياً: **(الترتيب)**، ثالثاً: **(الأسلوب)**، رابعاً: **(الحدث)**، مثلما عرفت البلاغة الجديد في تصانيف مختلفة لإنتاج القول، وهي: – أوَّلاً: **(الأجناس)**. ثانياً: **(الأساليب)**. ثالثاً: **(الصُّوَر)**. غير أنّ الغرافيتيا غيَّرت طريقة اشتغالها وتقنيّاتها فهي لا تتقنَّع بأقنعة الكلمات مثل البلاغة، إنَّها تكتفي بإشارة صغيرة لتوصيل معانٍ كبيرة. هي تُقدِّم نوعاً من الإرصاد البلاغي وذلك حين يعلن المجاز عن المعنى المجاور له، وينبغي أن تُقرأ هذه المجاورة كـ (استعارة تصويريَّة). لكن، ماذا يُمكِن أن تُوفِّره هذه المجاورة أيضاً؟ إنّها مركَّبة من تعدُّد دلاليّ يقود إلى الاستعارة (أو إلى استعارات عدَّة) حين تكون أكثر إيحاءً وتلمع كمجازٍ مرسل يُبيِّن قوّة الحُجج على غِرارِ الحُجَج التي نقرأها في كلمة واحدة مثل: (لماذا – why) أو (أين– where) أو (متى – when) فهذه الكلمات الشهيرة في الغرافيتيا نقرأها على الحيطان أو على المركبات أو مكتوبة تحت إعلان أو شعار سياسي

لإحداث تأثير السخرية من الموضوع الأساسي. كلمة واحدة معروفة، تكتب بسرعة ومختصرة. لكنّها، بمعانٍ كثيرة ومتعدِّدة الدلالات إنّها فصل الخطاب، لا تحتاج إلى مفتاح، بل تشدُّ انتباهنا ويكون مسرح تأويلها ذهن المتلقّي الذي يُعيد بناءها بحسب وعيه ويُعطيها المعنى المناسب. كلمة واحدة تحمل الدلالة الكليَّةعلى الرَّغم مِنْ عدم وضوح القصد في بعض المواقف وهي هنا مثل العناوين الرئيسة في الصحف التي تهدف إلى عدم وضوح القصد من أجل لفْتِ نظرِ القارئ إلى قراءة الموضوع أو أشبه بصيغة (أمّا بَعْدُ...) في كتابة الرسائل كأن تكتبَ (أمّا بَعْدُ...) مِن دون أن تُكمِلَ الكلامَ وتترك الرسالة فارغة. إنّها نوعٌ من سيرورة اختزال (Clipping) وهذه واحدةٌ من المجاورات التي أُنشِئت من مبدأ التعاون بين الغرافيتي والواقعي. هذا كلُّه يقود إلى تأويل الرسالة.

في الغرافيتيا لا يُمكِن ادعاء أو معرفة المؤلِّف فالغرافيتي ليس بالضرورة هو مؤلِّف الكلمات بل هو (المنشِّط) الذي يستخدم الكلمات ليضعها في معانٍ جديدة. أمّا المقاربات التي تسعى إلى حرمان الغرافيتيا مِن كلِّ مكانة بلاغيّةً ومِن المُجاورة التي تعقدها مع الفضاء العام وبالتالي إعاقة حضورها أصلاً. فهي مقاربات لا تُريد اكتشاف الحدِّ الفاصل بين البلاغة العتيقة القائمة على اللَّفظ والبلاغة الغرافيتيّة القائمة على الأيقونيّة. تُريد أن تظلَّ سالبة وليس فاعلة. تُريد أنْ تظلَّ الغرافيتيا تَحْتَ الشُّبْهَةِ مُرْتَابٌ فِي أَمْرِها، وتَحْتَ سُوءِ الظَّنِّ فِيها.

## 3.5. استعارات الحقيقة المتوارية

هل يُمكِن أن يكون للغرافيتيا وظيفة بلاغيّة؟

للإجابة عن هذا السؤال، لا بدَّ مِن القيام بمقاربة مجاورة، ذلك لأنَّ التفكير بالغرافيتيا كأيقونة بلاغيّة يحتاج إلى معرفة

1. محرِّضات صنع الأيقونة الغرافيتيّة

2. الوظيفة البلاغيّة لا بدَّ أن تدخل في خطاب يُجرِّدها من البلاغة اللَّفظيّة ويُحوِّلها إلى بلاغة علامات.

إذاً ما هو دور الغرافيتيا في هذه المقاربة؟ ما هو «الإبلاغ الغرافيتي» وما هي (المُحرَّضات) الغرافيتيّة التي تحمل سيرورة بلاغيّة؟

نعيد طرح السؤال، هل للغرافيتيا وظيفة بلاغيّة بصرية، وكيف يُمكِن وصفُها؟ هذا ما نُحاوِل الإجابةَ عنه في الصفحات المقبلة؟

الكتابات الحائِطيَّة هي واحدة من أقدم المدوَّنات ولا تزال مستخدمة حتى اليوم. يُمكِن العثور عليها في كلِّ مدينة تقريباً على وجه الأرض وهي تستحقُّ المزيدَ من الانتباه من قِبَل علماء البلاغة الجديدة. تختلف خصائص الكتابات الحائِطيَّة باختلاف نوعها، مِن الخربشات الصغيرة على أبواب دورات المياه في المدارس الإعداديّة إلى قوالب (الاستينسل) ذات القياسات الكبيرة المرسومة على جدران غزّة. نجدها على الواجهات، في القطارات، على جدران المتاحف، فوق لوحات الإعلانات...، وكلُّها تعمل على إثراء مفهوم البلاغة وعلى رسم أجناسٍ جديدة للخطاب فهي تطرح السؤالَ العسيرَ عن العلاقة بين الفنِّ والتخريب من جهة والفنِّ والتواصل الإنساني من جهةٍ ثانية. حضورها يدل عليها، لهذا بحث علماء البلاغة الجديدة عن أجناس هذه الكتابات ورموزها وإشاراتها.

يتعلَّق الأمرُ بهَوَس البشر (القديم- الجديد) على ترك بصماتهم من خلال إنتاجات مرئيّة ومقروءة أو مِن خلال علامات مرسومة على الجدران (سواء كانت جدران الحضارات القديمة أو جدران الفضاء الرقمي مثل فيس بوك أو تويتر) ومِن أقدم الرسائل المكتوبة على الحيطان هي رُسوم الغرافيتي المعروفة في مدينة (بومبي- Pompeii) (الرومانيّة 78 ق.م). عندما اكتشف علماءُ الآثار وفرَةً من الكتابات والرسائل التي رسمها البشر أو كتبها الناس على الحيطان. وعلى الرَّغم مِن قِدَم هذه الكتابات إلّا أنَّها تبدو معاصرة بشكلٍ مدهش. اِخْتَلَفَتْ أَنْوَاعُهَا من رسَائل الحب إلى الشتائم، الذكريات، إعلانات، ألعاب، نقوش، علامات، مُخَرْبَشات، لوحات إعلانيّة تتضمَّن رسائل الحملات السياسِيَّة، مقتطفات من الأدب وتفاصيل معاملات مختلفة بما في ذلك بيع العبيد... إنّها شاشة إعلانات عملاقة تعرض أصوات الأشخاص الذين كانوا يقفون هناك ويُفكِّرون في هذه الأمور ويكتبونها. وعلى الرَّغم مِن ذلك، فإنّ الكثيرَ من هذه الكتابات قد تعرَّض للنهب والتشويه والتدمير. ومن المفارقات أنّ بعض هذا التخريب قد أتى على أيدي أشخاص قاموا بحفر رُسومهم الخاصَّة على النسخ الأصليّة أو كتابة تعليقات معاصرة حيث تتوافر مجموعات من الكتابات التي تُظهِر أشخاصاً يكتبون أو يُعلِّقون أو يردّون بعضهم على

بعض. ممّا يستحضر طبيعة التواصل الاجتماعي لهذه الكتابات ويُذكِّر بمواقع (السوشيال ميديا) في العصر الحديث مثل الرسائل التي نتبادلها اليوم عبر (Twitter) أو (Facebook) في الفضاء الرقمي.

على الرَّغم مِن أنَّ الكتابات الحائِطيَّة في الفضاء الرقمي (أصبحت اليوم من المدوّنات الَخطابيّة لفنون القول) المختلفة بطبيعتها عن الكتابات الحائِطيَّة في العالم الماديّ وإن كانت نابعة من الميول البشريّة نفسها فالتَغْرِيدَات السريعة المكتوبة على حيطان الفضاء الرقمي تجعل من الإنسان يفقد بعض الكياسة وهذا ما تشترك به مع الكتابات الغرافيتيّة التي توصف بـ (الخارجة على الأعراف أو القوانين). هذه الإشارة تفرض ذاتها باعتبارها تجربة منتجة للنصّ تُحاوِل إقناعَ المُخاطب حتى وأن وُصِفت - بشكلٍ تعسُّفيّ- بالابتذال التهكّميّ، وتكشف عن المنافذ التي يتعبّأ بها الخطاب الذي لا يُمكِن حجبُه بأعراف أو قوانين. الكتابة على الحائط في الفضاء الرقمي قائمة على ضرورة الاستمرار، عليك أن تكتب على حائطك أو على حيطان الآخرين. أمّا إذا لم تقلْ شيئاً يبدو الأمر كما لو كنت غير موجود على الأطلاق، عليك أن تُحافِظَ على وجودك من خلال (التَغْرِيدَات) المستمرَّة. هذه الخاصيّة للكتابات الحائِطيَّة (الواقِعيَّة أو الافتراضيّة) تجمع بين هذين المجالين المكاني والزماني، فهي تدوين لـ (أفكار) مجموعة من الناس في زمنٍ محدَّد داخل المساحة الماديَّة التي يشغلونها.

الغرض في مبحثنا هذا ليس السرد التاريخي للكتابات الحائِطيَّة أو استقراء التعالق الدال بين الرقميّ والحائطيّ بل هو استكشاف الغرافيتيا من منظور البلاغة البصرية (على الرَّغم مِن أنَّ الكتابات الحائِطيَّة لا تأتلف مع التجنيس) وتشتمل عمليّة الاستكشاف هذه:

**أوّلاً:** مهمّة تعريف الكتابات الحائِطيَّة، مع ملاحظة: إنَّ الغرافيتيا لا يُمكِن حصرها في تعريف لا يوافقها، ولا يُمكِن مقاربة أو مماثلة أجناسها، وهذا ما سنُناقشه في الصفحات المقبلة.

**ثانياً:** بلاغة الحيطان هي مدوِّنات وكتب وألواح ومخطوطات العالم القديم، إنّها مكتبات عامّة تعود إلى عهود الغسق الأولى من الوجود البشريّ.

لطالما جاهد علماء الخطابة في كيفيّة التعامل مع دراسة الصورة البلاغيّة، وشبكة العلاقات الدلاليّة للخطاب. وإنَّ بلاغة الصورة تُبنى على استخدام اللُّغة الواصفة للمدركات الحسيّة والذهنيّة. هذا هو الموقف الأساسي للبلاغة التقليديّة. في ما يخصّ المقاربة الغرافيتيّة فإنّ الصُّوَر ليست مجرَّد عناصر لغويَّة تزيينيّة، بل هي أساسٌ مركَّبٌ قادرٌ لوحده على التأثير الجمالي والرؤيوي. وعلى الرَّغم مِن الإمكانيّة التي تحوزها البلاغة الغرافيتيّة في إطارها الدلاليّ واتسامها بالَتقاطع بين التخريب والخطاب. للأسف الشديد فإنّ الشروط الأساسيّة لجوهر البلاغة البصرية لم تتحقَّق بعد، لذلك على الدارس أن يُحدِّدَ بدقَّة نمط الكتابة الحائطيَّة وتحديد ما هي عليه وما هو ليس كذلك. إنَّ التأكيد على الأمر الذي يُميِّز بلاغة الغرافيتيا هو توجُّهها إلى المخاطب من أجل إيصال رسالة محدَّدة هدفها الإقناع.

لو استعرضنا الوسائل المتاحة للإقناع ربّما لا تكون الخطبة البليغة بفعاليّة الشعار نفسه (المكتوب على حائط) ولا تكون المقالة المكتوبة بحرفيّة عالية بنفس تأثير الملصق المعلَّق على جدار، ولا الخطاب السياسي بنفس انتشار ملفٍّ قصير تتمّ مشاركته عبر الأنترنت، هذه الأمثلة مهمّة جدّاً لفهم تعريف الغرافيتيا،على الرَّغم مِنْ تشويه الخطاب الذي يتناول الكتابات الحائِطيَّة. لكنَّ تعديل الخطاب الثقافي الذي نستخدمه للحكم على صلاحيّة أو عدم صلاحيّة الكتابات الحائطيَّة هو خطاب مفيد للباحث في حقل البلاغة البصرية، ربّما يجادل بعضُهُم بأنّ الأيقونات الغرافيتيّة لا تخدم أيَّ وظيفة بلاغيّة؟ وهذا نتيجة التعميم والتجريد خصوصاً وأنّ الغرافيتيا من الفنون التي تتباين فيها الأحكام.

في عدد خاص من صحيفة (Argumentation and Advocacy journal) يضع كلٌّ مِن (ديفيد س. بيردسيل –David S. Birdsell ) و(ليو جروارك Leo Groarke) ثلاثة مبادئ للبلاغة البصرية وهي:

1. **الفهم:** فهم الصُّوَر من حيث المبدأ.

2. **الفحص:** فحصها بطريقة تجعل العناصر الرئيسة (البصرية واللَّفظيّة) التي تحتويها منطقيَّة.

3. **التفسير:** ينبغي تفسيرُها بطريقةٍ تُناسِب السياقَ الذي جاءت فيه [1].

هكذا نضع البلاغة البصرية في سياقها الأوسع من أجل كشف غوامض الإشارات الأيقونيّة وفكّ رموزها. مع (جون لانجشو أوستن– John Langshaw Austin) بدأ التغلُّب على العقبة التي حيَّرت العديدَ من علماء البلاغة فلم تعد اهتمامات اللُّغويين موجَّهة إلى العبارات كقناة لنقل المعلومات والأخبار فقط «ليست جميع الجمل بالضرورة تُفيد فائدةً خَبريّة أو تنتج أحكاماً»[2] بل تمّ الاهتمام بالنظرة التمثّليّة لـ (أفعال الكلام) «فالنطق بالجملة هو إنجاز لفعل أو إنشاء لجزء منه»[3]. وليست بالضرورة جميع العبارات دالَّة على الوصف لهذا يُعدِّل أوستن من لفظ الوصف ويستخدم بدله لفظ (خبريَّة – Constative). إذ لا يُمكِن حصر البلاغة في التصوُّر اللُّغوي التقليديّ مِن دون ربطها بـ (خطابات التواصل) وطرائق تشكيلها ومن أهمِّ ما جاءت به كشوفات البلاغة الجديدة هو ربط المقاربات النقديَّة بالخطابات غير اللُّغويّة مثل: - بلاغة السينما – بلاغة الرسم – التكنولوجيّات البصريّة – الخطابات الميتالسانيّة – الأنساق الإشاريّة واستخدام العلامات غير اللَّفظيَّة (Non – verbal signs) أو الشيفرة اللُّغويَّة (Linguistic Code) التي تُشكِّل جزءاً من خطاب التواصل مع المتلقّي. ويُمكِن أن نشهد على قيمة هذه الكشوفات في خطاطة تجمع بين جملة كتبها عابر في مكانٍ ما على الحائط وعبارة لكاتب مشهور رسمها فنّان غرافيتي. بين نقش أثريّ علًى حائط وخربشة طفل على سياج المدرسة. الغرافيتيا تستخدم لغتها الخاصَّة، إنَّها نوعٌ من (الكرنفاليّة) بحسب مفهوم (ميخائيل باختين) حين أشار إلى (رابليه) كتجربةٍ في التقابل الهزليّ أو كصوت مضادّ للثقافة الرسميّة السائدة. هي فعل مقاومةٍ، لا يختصر على مقاومة تعسُّف السلطة وتفاقمها بل ينخرط في مقاومة الدرس التقليدي للبلاغة من خلال إرجاع التعبير إلى استعماله اليوميّ.

هل البلاغة ضروريّة لوصف الخطاب الغرافيتي. هل الغرافيتيا قادرة على كشف كيفيّة جديدة في البلاغة، وهل يُمكِن أن يرتبط الخطاب بهذا الحقل، وما هي الاستراتيجيّات المحتملة لإنتاج هذا الخطاب. ولماذا اقترنت البلاغة

1- Birdsell, David S., and Leo Groarke. «Outlines Of a Throry of Visual Argument." Argumentation & Advocacy, 2007: 103-113.

2 – أوستن،جون، (نظريَّة أفعال الكلام العامّة)، ترجمة: عبد القادر قينيني، الناشر: أفريقيا الشرق، 1991، ص13

3 – المرجع نفسه، ص16

العربيّـة بتجويـد الـكلام وليس بشـكل الممارسـة الخطابيّـة، ألـم ترتبـط البلاغـة منـذ بداياتهـا الأولـى بالخطـاب العمومـيّ؟

لقد ذهب ميشيل فوكو بعيداً في مناقشة الصورة البلاغيّة واعتبرها نموذجاً للاستعمال الخاطئ للُّغة «إنّ الاستخدام **الخاطئ** يعدّ أساسيّاً للصُّوَر البلاغيّة، ما دام عددٌ منها يتوقَّف على الانحرافات (Deviations) أكثر من الاستعمال «العادي» (غير الشعريّ) أو التلاعب بالمعنى الحرفيّ مقابل المعنى المجازيّ»[1]. من خلال تغيير مفهومنا عن الصورة البلاغيّة يتمّ استبدال معنى (الخطاب والكلمة) مقابل (الرسالة والعلامة) وهذا يفتح الباب أمام تغيُّر فهم كلّ أثر بصريّ تلتقطه نظراتُ المتفرِّجين ويُحقِّق اتِّصالاً مع الواقع أو المعنى. لنأخذ هذه الحجج اللَّفظيّة المُندِّدة بالحرب في أثناء احتلال العراق عام 2003 والتي أكَّدت على الهوَّة الواسعة بين الرأي العام والحكومات في أغلب دول العالم. وكُتِبَت هذه الحجج كشعاراتٍ على حيطان الكثير من المدن (لا للحرب) أو (الحرب على العراق غير عادلةٍ) أو أنَّها (تسبَّبت في الكثير من المعاناة الإنسانيّة للشعب العراقي) فهذه الشعارات خاضعة كلّها لتفسير المتلقّي، وهي لا تُصوِّر حجمَ المعاناة، أو الخراب، مثل ما تُفصِح عنه صُوَر التعذيب والإذلال والانتهاكات المروِّعة التي مارستها قوّات الاحتلال الأميركيّ ضدّ المعتقلين في سجن (أبو غريب) ينطبق المعنى نفسه على الصورة التي ظلَّت محفورةً في الذاكرة الإنسانيّة، صورة الطفلة الفيتناميّة (كيم فوك) وهي تركض عارية بعد أن أحرقت النيران جسدها بقنابل النابالم وكيف جسَّدت هذه الصورة فظاعة الحرب الأميركيّة على فيتنام. إنّ أنواع المعاناة هنا التي تُقدِّمها الصورة تُعبِّر عن المأساة بما لا تستطيع إيُّ حجّة لفظيّة التعبير عنه مهما بلغت من براعة استخدام اللَّفظ.

تجادل (فاليري ج. سميث –Valerie J. Smith) «...إنّ الحجج البصرية تعتمد على المقدِّمات والاستنتاجات الاحتماليّة وهذا يعني أنّه لن يتوصَّل كلُّ شخص يُشاهِد الصورة إلى النتيجة نفسها»[2] هذا الرأي يفترض أن يكون صحيحاً، بقدرِ ما تلتزم الحجج البصرية (الصُّوَر) بعرض الخطاب، فإنَّ التأويلَ مِن قِبَلِ مُتلقٍّ أو مخاطَب يُعتبَر دالَّة لتوضيح المعنى الممنوح للصورة ومساهمة في دلالاتها.

1 – نقلاً عن كتاب: كاتي وايلز، معجم الأسلوبيّات، مصدر سابق، ص: 105

2- Smith, Valerie J. «Aristotle’s Classical Enthymeme and the Visual, Argumentation of the Twenty-First Century.” Argumentation and Advocacy, 2007: 114-123

لا تُنتَج الحجج البصرية من خلال حكم القيمة بل من خلال ما يفترضه مَنْ نَتَوَجَّهُ إِلَيْهِ بالخِطَاب. ويُشير الفيلسوف الكندي (جون أنتوني بلير– J.Anthony Blair) إلى الكتابة الحائطيَّة التي تقول إنَّ (العنصريّة لا وجودَ لها، لذا اشتروا ملابس بينيون)[1] صحيح، أنَّ هذه الكتابة تحمل منطق الإعلان لكِن، لا يُمكِن اعتبارها حجَّة بصرية، ولا يُمكِن أن نأخذها (ككلٍّ مكتوب) لا بدَّ من التوقُّف عند كلماتها المتمايزة والمركَّبة وكيف يتمّ التلاعب بها، لأنَّ الفرضيَّة الأساسيَّة لعدم تفسير الإعلانات، هي عدم وجود مطالبة أو مذكِّرة بوضع الإعلان، ونأمل تطبيق هذا المنطق على الغرافيتيا، ومع ذلك، بوسع المرء الفهم من خلال السياق، ويُصبِح الادِّعاء أكثرَ وضوحاً، لنذهب مع التأويل الذي يقودنا إلى القول: – إنّ مجرَّدَ التفكير بكتابة هذه الجملة (العنصريّة غير موجودة) فهذا يعني أنَّ العنصريَّة موجودة، وهناك العشرات من ماركات الملابس التي تُعطي الانطباع بأنَّ الخيارات بين هذه الماركة أو تلك هي مجرَّد اختلافات سطحيَّة والهدف هو تشغيل الجهاز المنتج للاستحواذ على وعي المتلقّي وإنَّ الشركة المُنتجة تسعى إلى (**التحابب**) بين التسليع والمتلقّي عبر الجدار لهذا تُستخدَم اللُّغة كشظايا بلاغيّة تُصيبُ المتلقّي. في وقت لاحِق تعود الشركة نفسها إلى سرقة الفضاء العام من خلال هذا الإعلان المكتوب على الجدران والذي يحمل النبرة ذاتها (اتِّحاد الألوان لبنتون– UNITED COLORS OF BENETTON) هنا يتمُّ اللَّعِبُ على كلمة الألوان، فليس المقصود بها هي الألوان الطبيعيّة بل ألوان الجنس البشري. تتسلَّل العنصريَّة هنا من خلال كلمة حياديَّة في النصِّ كذريعة لإرسال رسائل مشفَّرة لانهائيَّة، ربّما، العبارة مضادَّة للعنصريّة عبر وجهها الألسنيّ، لكنَّها (كود – Code) عنصريّ بامتياز والمجاز في البلاغة يُخفي هويَّة المعنى ويحتلّ أمكنة طرائق التعبير. مِن جهة أخرى، قد تبدو حجَّة الإعلان حجَّة جيِّدة من الناحية اللَّفظيّة أو حَجَّة تُغازِل بعضَ الهويّات إلّا أنّها تقلب التعبير المنقوش على الحائط إلى منفعة كاسحة والفكرة التي تروِّج لها الشركة ليست معاداة العنصريّة بل هي دعوة لشراء منتوج هذه الشركة من أجل دعمها ماليّاً، أمّا وجهة نظر العدالة الإنسانيّة هنا، فهي ليست بتلك الأهميَّة. في مثال

1- Blair, J. Anthony. «The Rhetoric of Visual Arguments.” In Difining Visual Rhetoric, by Charles A. Hill and Marguerite Helmers. Mahwah, New Jewsey: LAWRENCEERLBAUM ASSOCIATES PUBLISHERS, 2004 p 54.

آخر، تعود هذه الشركة التي اشتهرت بحملات مثيرة للجدل إلى استراتيجيّة تسويق دوليّة ناجحة، من خلال (صورة) تعرض ثلاثة قلوب بشريَّة مكتوب عليها (أبيض، أسود، أصفر–(White, Black, yellow لتُرسِلَ رسالة قويّة: بغضّ النظر عن لون البشرة الذي يُميِّزنا في الخارج، فإنّ قلوبنا كلَّها متشابهة من الداخل. بمعنى أنّ الاختلافات الخارجيّة لا تُفرِّقنا لأنَّنا جميعاً نملك القلبَ نفسَه. هنا لا يتمّ توجيه الإعلانات أو الحملات نحو العملاء المباشرين للشركة فحسب بل نحو جميع سكّان المعمورة حيث يتمّ تحويل تركيز الصورة من المنتج إلى الرسالة التي تُرسِلها. إذ يفصل هذا الإعلان بين الكلمة ومحتوى التعبير الذي نرجوه منه عادة، وعليه ما يهمّ الشركة المنتجة لهذه الملابس هو، ليس الموقف من العنصريّة بل (فبركة) المفهوم من أجل مضاعفة التسليع والصورة هنا مستسلمة للصناعة وتصدير الغَايَات.

وبالمقابل، فإنّ الكتابة الحائِطيَّة تُقدِّم حجَّةً مهمَّةً لِما تُقدِّمه مِن خطاب يُغايِر وظائف الإعلان لأنَّ وظيفة البلاغة في الغرافيتيا هي تحويل (الإخباريّ) إلى (تفاعليّ). وعندما يضع المُغَرفِت علامةً حتى وإنْ كانت بسيطة (مع مراعاة طبيعة وأسلوب تنفيذها ونشرها على سطوح متعدِّدة في أرجاء المدينة) فهذا يعني أنَّها علامة تفاعليّة لأنّها موجَّهة ضمناً إلى المخاطَب (على الرَّغم مِن السمة «اللَّهجيّة» التي تُميِّز فعلَ المُغَرفِت كإعلانٍ عن وجودِه ومركزها «أنا هنا»). وعلى غِرار ما ترمز إليه الكتابة الحائِطيَّة نجد أنَّ الكتابة على الجسد (الوَشْم) تُفصِح عن إبانة نصيَّة لطبيعة الحامل (الحائط – الجسد) وتُعيد تشكيله، وتُعلِن في الوقت نفسِه عن مظهر الهويَّة (محتوىً ومعنىً) وهنا يُمكِن الحديث أيضاً عن وشم الجسد كحجَّة بصرية خاصَّة حين تكون معظم طرق التعبير الأخرى محدودة للغاية يلجأ بعض السجناء إلى الوَشْم، فهو مِن الأساليب القليلة المتاحة في مؤسَّسة السجون للتعبير عن الهويَّة أو الشخصيَّة، تتطلَّب الوُشومُ معرفةً ثقافيَّة لفهمها يتجاوز مجرَّد العناصر المَرئِيَّة الجماليَّة. هناك رسائل معقَّدة داخل بلاغة الوَشْم لقِيَم معيَّنة وأساليب الحياة والهياكل التنظيميّة، مثلاً، وضع صليب معقوف على صدر السجين. يُشير هذا الوشم إلى عضويَّة السجين في عصابة النازيين الجُدُد [1]. فالوَشْمُ يحمل رسالةً، هو

1- McNaughton, Melanie Joy. «Hard Cases: Prison Tattooing As Visual Argument." Argumentation & Advocacy, 2007: 133

شكل من أشكال الارتباط، وما يُمثِّله هذا الارتباط من معانٍ، يُشبِه ما يُقدِّمه البيان اللَّفظيّ. رمز الصليب المعقوف حين استخدم من قِبَل الحزب الالماني النازي كان يُشير إلى تفوُّق الآريين، إلى مفهوم الأخوَّة بين أعضاء الحزب وإلى استخدام العنف المُفرِط ضدَّ غيرهم. وقد يُشير أيضاً موضع الوشم وحجمه إلى قوَّة ولاء الشخصيَّة للطائفة أو الحزب، أو وشمه في مكانٍ من الجسم لا يُمكِن للملابس أن تُغطّيَه.

نعثر على حجَّة إضافيَّة في الكتابة اللامعة للمفكِّر (عبد الكبير الخطيبي) عن الوشم «هناك سببٌ آخر يُثير اهتماماً بالوشم يتعلَّق بالتحريم المُسلَّط عليه مِن قِبَل الأديان التوحيديَّة، كأنَّ الكتابة الإلهيَّة أرادت بالتطريس محوَ كلِّ الكتابات السابقة عليها، وبخاصَّة الكتابة المسطَّرة على الجسم»[1] لقد تمَّ رمْيُ الوشم في مجال المحرَّمات كمًا تمَّ رميُ الغرافيتيا في مجال الخروج على القانون. لهذا (**تتعالق**) الكتابة على الجسد مع الكتابة على الحائط وهنا تجدر الإشارة إلى أنَّ البلاغةَ البصرية من خلال قراءة التعايش بين الأجناس ستجمع بين النوعين معاً. والقراءة غير (الدينيَّة | القانونيَّة) لفعل الكتابة على (الحائط | الجسد) ترجع إلى ذخيرةٍ من الاستعارات التي تعصف بمفهوم البلاغة العتيقة. هذه (الاستعارات التي نحيا بها) [2] فتحت المجالَ واسعاً قبالة التأمُّل النظريّ في وظيفة البلاغة ذاتها، وشكَّلت قرابةً جديدةً بين (اللَّفظِيِّ والخطِّيّ) تتلخَّص هذه القرابة في أنَّ البلاغة أصبحت صورةً بصرية خصوصاً في مجال التواصل، وأنَّ الناقدَ اليوم عليه أن يقرأ هذه الصورة بعيداً عن الاستعارة الشائعة في البلاغة العتيقة. تُقدِّم الغرافيتيا – في مجال التواصل – حقلاً جديداً ومثيراً للاهتمام لفحص مناهج الخطاب المعاصرة. وسنُضاعِف في هذا الفصل من الأسئلة المتداخلة دلائليّاً كحالة تدوين متعدِّدة الأصوات (إليس هذا هو حلم الغرافيتي) فما هي معايير الكلام للبلاغة الغرافيتيّة، ما هي الخطوط الرئيسة لها وما هو الدور الذي يُمكِن أن تقومَ به في الحركات الاجتماعِيَّة والهويَّة الضدِّيَّة؟

---

1 – الخطيبي، د. عبد الكبير، (الاسم العربي الجريح)، ترجمة: محمَّد بنيس، منشورات الجمل، بغداد –بيروت 2009، ص:59

2 – لايكوف، جورج – جونسن، مارك (الاستعارات التي نحيا بها)، ترجمة: عبد المجيد جحفة، دار توبقال، ط2، 2009

نُؤكِّد من جديد، أنَّ هذا الفصل لا يهدف إلى تناول العلاقة بين الصورة والبلاغة تناولاً تاريخيّاً، بل يسعى إلى الإمساك بالمظهر الغرافيتي لبلاغة الصورة البصرية ونقل المفاهيم من فضاء إلى فضاء آخر. بعبارةٍ أخرى، إنَّ عدم تحديد الفرق بين الصورة كبلاغة وبلاغة الصورة يجعل نقطةً الالتقاء صعبةً جدّاً، ويُؤدّي إلى قراءة خاطئة. فالاعتبارات التي يتمّ إحضارها من خلال البصريات تكون أحياناً أقلَّ تحديداً مِنْ تلك التي تظهر من خلال حجَّة لفظيَّة، بلاغة الحجاج قائمة على الحُجَج اللَّفظيَّة، والألفاظ قابلة للمقارنةً مع الصورة اللَّفظيّة. إنَّ التعريف الدقيق للغرفيتيا يتطلَّب نظرةً خاصَّةً من الدرس البلاغي، والتنظير لعلاقة الكتابات الحائطيَّة بالبلاغة البصرية له فرادة وخصوصيَّة وذلك من خلال دراسة وظيفة الغرافيتيا والحكم في ما إذا كانت تُؤدّي دوراً فعّالاً أم لا. أمّا المقاربات المعرفيّة التي يقترحها هذا **(التَّعَالُق)** بين الغرافيتيا والبلاغة البصرية من ناحية التقسيم الجديد للموضوعات وتسجيل الأساليب الجديدة فهو إنتاج النموذج الذي ينجم عن التركيز على أهميَّة التدوين وتعويض الشفهي بالكتابي، لا شفاهيّة في الغرافيتيا، والمنتوجات المكتوبة أو المرسومة هي نتاج الممارسة الكتابيّة حتى وإن كانت تخصّ الشفهيّ. لهذا يهتمُّ الباحثون بمُراقَبَةِ الفروق داخل الفنِّ الغرافيتي بناءً على الوسيط أو أسلوب الفنّان، وعلى أساس هذه الفروق يُحدِّد دارسو البلاغة البصرية جزئيّات هذا (التَّعَالُق) والدور الذي تقوم به الانتباهة الغرافيتيّة. كيف تُؤثِّر التقنية في ما يتمّ توصيله في مجالات الخطاب. إنَّ استخدام (علب الرش) مقابل فرشاة الرسم هو فعلٌ أقلّ أهميَّة من حقيقة أنَّ الفنّان كتب (لا للحرب). هذا المثال يُمهِّد لنا الطريق للانتقال إلى المبحث التالي والذي نتناول من خلاله حججَ البلاغة الغرافيتيَّة.

## 3.6. حجج البلاغة الغرافيتيَّة (يقين ماكنوتون)

تقول الدكتورة (ماكنوتون، ميلاني جو– McNaughton, Melanie Joy) الباحثة في أساليب الاتِّصال والدراسات الثقافيَّة واستكشاف الثقافة البصرية من خلال التركيز على الهويّات غير التقليديَّة. «يُحرَّم السجناء من حريَّتهم، لكنَّهم، من خلال الكتابات الحائِطيَّة أو الوَشْم، يُعبِّرون عن شكلٍ مِنْ أشكال الهويَّة أو الانتماء»[1].

1- McNaughton. Ibid.p 133.

تأمَّلت ماكنوتون في دراستها «التحقيق في كيفيَّة تقديم النّاس للحجج البلاغيّة من خلال: (الصُّوَر - العلامات - الوُشوم) بشكلٍ خاصٍّ مِن أجل الإعلان عن هويّاتٍ محدَّدة أو تأكيداً على انتماءاتٍ معيَّنة - في ظلِّ غياب المعنى (أو غياب أيِّ حوارٍ وجهاً لوجه). وتُشير في دراستها هذه إلى بعض الطرق التي يُمكِن من خلالها أن يُنظَر إلى (الجسد) على أنّه حجَّة بلاغيَّة في حدِّ ذاته. بسبب الرقابة الاجتماعِيَّة التي تُمارِسُها السجون، فإنَّ الوَشَم مهمٌّ بشكلٍ فريدٍ كأداة جدليَّة في الفضاء الاجتماعي لنظام السجون. في هذا السياق، يسمح الوَشْمُ للسجناء بتقديم الحُجَج والتعبير عن القِيَم التي لا يستطيعون التعبير عنها بطريقة أخرى. فالإنتاج الكتابيّ يُؤَسِّس فعل التعبير الوحيد بعد غياب تعبير (ناطق- منطوق) يقوم الوَشم بإضفاء الوجود على الجسد وإضفاء الهويَّة على المَوْشوم فلا يحتاج إلى الكلام في (مجمع اللُّغات) الرمزيّ والمنعزل (السجن).

في سياق بيئةٍ يكون التعبير الشخصيُّ فيها محدوداً مثل (السجن). هناك أيضاً مخاوف أمنيَّة لكثيرٍ من نُزلاء السجون الذين يعتبرون الاغتصاب والاعتداء والسلوك العنيف ضدَّ الآخر من الأعراف في أغلب الأحيان، لهذا أن تُصبِحَ عُضواً في عصابةٍ أو مجموعةٍ هو نوعٌ من تقليل مخاطر أن تكون هدفاً لمثل هذه السلوكيّات. وقد يكون الانتماء إلى مجموعاتِ النازيّين الجُدُد مجرَّد شعور بالأمان أو للحصول على الحماية وليس مِنْ أجل تأكيد الكراهيّة تجاه الأعراق الأخرى... حين يوشم السجين يدَه أو صدره أو حين يضع الرُّسومَ أو الخطوط أو العلامات على جسده فهو يهدف إلى الحصول على نوع من الاعتراف. إضافة إلى هذا، فإنَّ استخدامَ الوَشْم، أو أيّ علامة دالَّة أو كلمات، عملٌ مقصودٌ يُعزِّز مضمون الإحساس بالانتماء أو الشعور بالهويَّة. وهناك المزيد من (الوُشوم) التي تُصلِح كـ (علامات) قابلة للدراسة في التصوير البلاغي.

دراسة (ماكنوتون) هذه مفيدة - بشكلٍ خاصّ- (لو حاولنا تطبيقها في فهم الكتابات الحائطيَّة) غالباً ما تُوفِّر الغرافيتيا منفذاً لأولئك الذين حرمهم التيّارُ الرئيسُ من حقِّ التصويت في المجتمع. مِنْ هنا، يُمكِننا أن نبدأ في رؤية كيف تأخذ الغرافيتيا وظيفة حجاجيّة. فالفنّان الغرافيتي غالباً ما يفتقر إلى أدوات إجرائيَّة للحوار المباشر في المجال العام، ومع ذلك لا يزال الكثيرُ من أعضاء المجموعات الغرافيتيّة يُجادلون (ماكنوتون) بإنَّ هذه الآليّات البلاغيّة لا

تكشِف عن الهويَّة فحسب، بل تُحقِّق نوعاً من الجدل أيضاً، لأنَّ قبول الهويَّة مِن قِبَل الآخر يفرض على صاحب الهويَّة تقديم الحُجج المُقنِعة لتلك الهويَّة، وهو ادِّعاء يُحقِّق الفعلَ الإنجازيّ المتمثِّل في التواطُؤ مع الجمهور المستهدَف.

الادِّعاء بالهويَّة أو التعايش مع الخطاب داخل مكانٍ ما في المسكن الحضريّ (في إطار الفنِّ الغرافيتي) لم يتحقَّق من دون أن يضع الفنّانُ الغرافيتي اسمَه بشكلٍ واضح للغاية في الكتابات الحائِطيَّة، والهدف هو تأكيدٌ على عضويَّته وأهميَّته داخلَ هذه المدن. في سياقٍ آخر، بالعودة إلى دراسة (ديفيد س. بيردسيل وليو جروارك) يتلخَّص هذا المقصد بالقول: إنّ الفعلَ كان مِن أجل الوصول إلى (قدرتهم على التجنيس وتقديم عروض بصرية وأدوات إقناع قويّة).[1]

يسعى الفنّان الغرافيتي إلى تجنيس الآخرين، إلى رسم وجودهم على مستوى المجتمع ومؤسَّسات المجتمع. والواقع أنَّ مسألة الطابع الغرافيتي للوشم في التأكيد على الترابط بين الوشم والغرافيتيا ارتبط أساساً بهدف كلٍّ من (الواشم) و(المُغَرفِت) بتحميل خطابهما تقنيّات بلاغيّة وحجاجيّة. ومع تطوُّر مسألة التعبير المعرفيّ داخل الفنِّ الغرافيتي يُمكِن البحث عن أصول مشتركة يتداخل فيها الوشم بالغرافيتيا. ومع تقدُّم الحجاج حول بلاغة الغرافيتيا واتِّسامه بالبعد الجماليّ أي قدرته على تحقيق التجانس بين جوّانيّة الدّال وبرّانية المضمون، أصبحت الكتابات الحائِطيَّة أكثرَ وضوحاً، وبدأت تدخل ضمن التخصُّص الدقيق: يكتب (داونينج، جون دي إتش–Downing, John D. H) الباحثُ في وسائل الإعلام الراديكاليّة، والحركات الاجتماعِيَّة وكتالوجات أشكال الوسائط المختلفة التي تعمل من مواقع الهيمنة المضادَّة. «يُمكِن تمييز الإعلام الراديكالي عن الإعلام التقليدي من خلال خصائص عدَّة، وهي: **أوَّلاً:** انخفاض تكلفة الإنتاج. **ثانياً:** الاستخدام من قِبَل الفئات المهمَّشة»[2]. مِن بين العديد من الراديكاليّين المهتمّين بـ (تنسيقات الوسائط) تتميَّز تحليلات داونينج بالانفتاح الدلاليّ الجديد والاهتمام بتأسيس لغة تحليليَّة ذات أبعاد علميَّة تأخذ بعين الاعتبار الكتابات الحائِطيَّة كلغة قابلة للتداول والاختلاف. تهتمُّ كتاباته بكتابات موسيقى الروك على الحيطان، وكتاباتٍ فِرَقٍ موسيقيّة من روسيا السوفياتيّة

1- Birdsell, David S., and Leo Groarke. Ibid 112

2 - Downing, John D. H. Radical Media: Rebellious Communication and Social Movements. Carbondale, USA: Southern Illinois University Press, 2000.

وتصريحات سياسِيَّة مكتوبة في حمّامات نيجيريا (عهد الطغمات العسكريّة). وتُركِّز كلُّها على فحوى الصراحة والتخلُّص من قلق فعل التعبير في مشكل الاتصال. واستتكار واضح لسلطان الأسياد - بأشكاله المتعدِّدة- الذي يهدف إلى محو صرخات المهمَّش والمنبوذ ورقابة الوعي التنويري.

ما يُميِّز هذه البلاغة الغرافيتيّة هو التخلُّص من المشافهة وتركيزها على الاقتضاب وفنِّ القول ليشمل سهولة المفردات المعروفة بالنسبة إلى المخاطب أو التي لا تحتاج إلى التفكير. إنَّها عبارة عن لغة سهلة لا تحتاج إلى حشد من المحسِّنات اللَّفظيّة فهي تتقاسم مع المخاطب المشكلات، الهُمُوم، المفردات اليوميّة التي يُشارك المتلقّي في مضمونها (وفي كتابتها في بعض المواقف). بلاغة الغرافيتيا هي بلاغة خطاب لا بلاغة جملة نحويّة، هي من (أَسْهَل - أَصْعَب) البلاغات التي تصطاد المخاطب بوضوحها وسهولتها لتجعله يقع في شِراكها. مقابل بلاغة السلطة التي تتحكَّم بمصائر المجتمع وتُوجِّه اختياراته. تأسيّاً على ما سبق أن يكون برهان بلاغة الغرافيتيا وهو إزاحة تدبير (الكتابة) عن سلطة المركز. هذا ما يدعو المتلقّي إلى النظر إلى الكتابات الحائِطيَّة (من مستوى آخر) يتعلَّق بإنتاج أشكال التعبير وأنساق القول خارج مشاريع السلطة. لهذا يُمكِن القول إنّ الرّهان الأوَّل لبلاغة الغرافيتيا هو سحب البلاغة من ميادين الأساطير التي تترعرع فيها إلى تلك المناطق المنفيّة المنتجة للأحلام حيث يعود فعل (الكتابة) إلى البراءة الأولى. إلى نشاط خارج سيطرة السلطة.

## 3.7. بلاغة الحيطان- استعارات صريحة (قراءة في ثلاث أمثلة)

كيف تستمدّ الغرافيتيا بلاغتها من خطاب الحيطان، كيف تُغيِّر معنى المكان، كيف تُؤثِّر في المجال العام والمناطق المُستقبَليَّة وما هي الجوانب الجمالِيَّة والأُسلوبِيَّة للبلاغة الغرافيتيّة؟على الرَّغم مِنْ المعرفة بأنَّ خالق العمل الغرافيتي (مقابل - الخَطِيب في البلاغة العتيقة) يظَلُّ مجهول الهويَّة؟ بالتأكيد إنَّ محاولة الجواب عن هذه الأسئلة ستقودنا إلى سؤال جديد أو طرح المزيد من الأسئلة.

اعتاد المغرفتون على الوضوح في طرح المواضيع مهما بدأت بعيدة أو غامضة وهذا ساعد على خلق علاقة شبه ثابتة بين المتلقّي والمُغَرفِت. بعبارة أخرى

هـي نـوع مـن (**الاندمـاج**) بين ذريعـة الصـورة وشـدٍّ الانتبـاه إلـى هـدف الغرافيتيـا (يُشـكِّل الاندمـاج هنـا قـراءة اسـتراتيجيّة بوصفـه نـواة أو معطـىً لاسـتعارات صريحـة). في إطـار التحليـل، هنـاك أعمـال كثيـرة تصلـح كنمـاذج ومـن بين هـذه الأعمـال نتوقـف عنـد ثلاث أمثلـة متفاوتـة الأهميَّـة في مـا يتعلَّـق ببلاغـة الغرافيتيـا (علـى مستوى إنتـاج الرسـمة الغرافيتيّة) ونُحـاوِل مـن خلال دراسـتها الإجابـة عـن بعـض تسـاؤلاتنا المطروحـة. يُغطّـي **الأوَّل** عمـلاً للفنّانـة (بهيَّـة شِـهاب- لبنانيّـة – مصريَّـة). ويُغطّـي **الثّـاني** بوسـتر فيلـم (انبروكـن) وهـو أوَّل فيلـم تُخرجـهُ الممثِّلـة الأميركيّـة أنجيلا جولـي. ويُغطّـي المثـالُ **الثالـث** تجربـة (شمسـيَّه حسـناني) وهـي أوَّلُ فنّانـة غرافيتيّـة في أفغانسـتان. تُبرهِـن الأمثلـة الثلاثـة جميعـاً علـى تمثُّـل مسـتويات مختلفـة مـن البلاغـة التـي يُنتِجهـا الاتِّصـال البصـري وعلـى أنَّ بلاغـة الغرافيتيـا حاضـرة في الفضـاء العـام. وتأتـي مناقشـتنا لهـذه الأمثلـة مزدوجـة

**أوَّلاً**: توضيح قوّة بلاغة الغرافيتيا، حججها وخطابها.

**ثانياً**: إلقاء الضوء على بعض القضايا الأساسيّة التي تُثيرها هذه الأمثلة.

### 3.7.1. لا، وألف (لا) [1]

**المثال الأوَّل**: (**بهيَّة شهاب**)

تُشيِّد الغرافيتيـا نصوصهـا بحسـب الموقـع أو الفضـاء الخاصّ بالمكان بوصفهـا فضـاءً في الشـكلنة يسـتهدف تغييـر الواقـع. علـى النقيـض مـن ذلـك، غالبـاً مـا تطمـح السـلطات إلـى تأسـيس مجتمعـات كـ (جـدران بيضـاء) لتكتـب الأنسـاق الكتابيّـة التـي تُحقِّـق سـيطرتها ومشـاريعها. ويُمكِـن القـول إنَّ الغرافيتيـا هـي مـن الفنـون القليلـة (إذ لـم نقـل الفـنّ الوحيـد الـذي مـا زال يحتفـظ بمقـدرة الفـنّ النقديّـة بعـد أن ذهبـت الفنـون إلـى تلويـن السـلطات باللَّـون الـورديّ) تكمـن قيمـة الغرافيتيـا في هـذا اليـقين الـذي يتحـرَّك كنسـق مضـادٍّ للسـلطات العريقـة التـي

1 – بهيَّـة شـهاب (Bahia Shehab) فنّانـة متعـدِّدة التخصُّصـات ومصمِّمـة وناشـطة سياسـيَّة تركِّـز أعمالهـا علـى التفاعـل والتقاطـع بين الهويّـة الحديثـة والتـراث الثقـافيّ القـِديم. خلال انتفاضـات الربيـع العربـي أنجـزت الكثيـر مـن الأعمـال الغرافيتيّـة التـي تمـزج بين الخـط العربِـي وتاريـخ الفـنّ الإسلامـي والأحداث التـي تجـري في الشـارع العربـي. تواصـل عملهـا كمصمِّـمة ومعلِّمـة في الجامعـة الأميركيّـة في القاهـرة. اهتمَّـت دائمـاً بالهويّـة والحفـاظ علـى التـراث الثقـافي. تبحـث في تاريـخ الفـن لإعـادة تفسـير السياسـة العربيّـة المعاصـرة والخطـاب النسـوي والقضايـا الاجتماعيَّـة. سـاعدتها أعمالهـا الفنيّـة الموجِّـه ثقافيّـاً علـى اسـتخدام التاريـخ كوسـيلة لفهـم الحاضـر بشـكل أفضـل وإيجـاد حلـول للمسـتقبل... حصلـت الفنّانـة علـى العديـد مـن الجوائـز. عـرض الفيلـم الوثائقـي (بنـات نفرتيتـي) أعمالهـا الفنيّـة في الشـوارع خلال الانتفاضـة المصريّـة.

تسعى إلى عقلنة الفضاء العام ومراقبته وتنظيمه. ويكمن استقلال الغرافيتيا في هذه المقاومة المعنويَّة للهيمنة والثيوقراطيّة والتلقين.

بين هاتين «الخاصَّتين» شكَّل البعد الحجاجي للغرافيتيا تحدِّياً صارخاً عبر العصور منذ أن ارتبط الإبداع الفنيّ بالخطاب السياسيّ ورسمت معالمه الرموز والرسوم والعلامات الطقوسيّة. وفي مناطق المنازعات كان الفضاء العام مسرحاً للمناظرات السياسِيَّة والثقافِيَّة التي تجد انعكاسها في التمثيلات البصرية ولا تزال هناك الكثير من المعالم التي تعكس هذه الدّيناميَّة بين الفنّ والسياسة. ولعلّ الأكثر إثارة للاهتمام هي الأدوار التي قام بها المبدعون في الفضاء العام. كان الفاعلون السياسيّون والثقافيّون، الواحد تلو الآخر، هم صنّاع القرار للأفكار التي ينبغي نقلها من خلال المعالم البصرية في المساحات الحَضَرية. ومنذ أن أصبح الواقع سوقاً لبيع العلامات واستهلاكها تراجع التمثيل السياسي ليفسح المجال للإبداع الفني. خلال انتفاضات الربيع العربي أصبحت الغرافيتيا هي (خط التماس) الذي يفصل بين (الحريّات- الأفكار- الهويّات) و(الأيديولوجيّات المهيمنة) استولت الشعارات المكتوبة على الحيطان على مناطق النفوذ وأصبح الجدار هو الرمز الذي يفصل السلطة عن الشعب. لم تكن الغرافيتيا (ستارة خلفيّة) للواقع بل عرضاً مركزيّاً لِما يجب أنْ يقوله الفنُّ ضدَّ الأيديولوجيّات المهيمنة. ففي انتفاضة 25 يناير المصريّة 2011 (القاهرة- ميدان التحرير) أصبحت الحيطان عبارة عن دور نشر مجّانيّة وصحيفة عامّة يكتب فيها كلُّ مواطن وظهرت جهات فاعلة جديدة تطالب بحقوقها في الأماكن العامَّة التي شكَّلت تاريخيّاً ساحات لبناء الهويّات. وتزامن مع استخدام الفضاء العامّ للتعبير الفنِّيّ ازدهار فنّ الجداريّات والكتابات التي رسمها ويرسمها الثوّار المصريّون الشباب - لتُشكِّل علامةً فارقة جديدة في التفاعل بين الفنون والسياسة في التاريخ المصري. مُقابل هذا، تُمثِّل ردّ السلطة ليس فقط بمجنّدي الأمن المركزي التقليديين. ولكن باستخدام مليشيّات قويّة ومدرَّبة وكتائب من السفّاحين قاموا بضرب الرجال، أمسكوا بالنساء، نزعوا ملابسهن وضربوهن، وقامت مجموعة من (بلطجيَّة النظام) بالتحرُّش بالنساء كشكلٍ من أشكال التنمُّر السياسي. كان الهدف هو التلميح إلى أنَّ النساء اللَّواتي شاركن في احتجاجات الشوارع يرغبن في أن يتمَّ التحرُّش بهنّ. وتمَّ استخدام سلاح العار ضدَّ النساء عندما أخضعوا

فتيات لاختبارات العذريَّة [1]. ومن الصُّوَر التي أصبحت أيقونة للثورة وساعدت في تحفيز المتظاهرين على المزيد من الاحتجاجات صورة (الفتاة ذات حمّالة الصدر الزرقاء [2] كما عُرفت لاحقاً - لم يتمّ الكشف عن هويّتها الحقيقيّة - أطلق الثوّارُ عليها اسم «ستّ البنات») وهي متظاهرة سلميَّة تعرَّضت للضرب والركل الوحشي في البطن من قِبَل رجال الأمن المصريّين وتعرية جسدها وكشف حمّالة صدرها في الشارع العامّ. هذا العنف ألهم الفنّانة (بهيَّة شهاب - لبنانيّة - مصريَّة) لتنفيذ عمل غرافيتي انطلاقاً من شكل حمّالة الصدر صاغت الفنّانة كلمة (لا) لكي تُركِّز انتباهنا على هذه الجريمة البشعة عندما يُعرّي رجال الأمَن امرأةً في الشارع العام.

1. الحدث الأيقوني (البعد التقريري- صورة رقم (2)[3]

1 - الفكرة (ترجمة وإعادة صياغة من قبَل الكاتب) وهي مقتبسة من كتاب الكاتبة المصريَّة أهداف سويف الصادر باللّغة الإنكليزيَّة

Ahdaf Soueif -Cairo My City ,Our Revolution -Publisher :Bloomsbury Publishing PLC-London ,United Kingdom2012

2 - تُسمّى هذه الصورة باسم(Girl In The Blue Bra) في أغلب وسائل الإعلام الغربيّة التي تتداول هذه الحادثة

3 - الصورة مأخوذة من شريط فيديو تمَّ تصويره من مبنى مجاور من قِبَل مصوِّر فوتوغرافيّ مستقلّ. ونشرتها وكالة (Reuters) وتمَّ نقلُها من صحيفة الغارديان

https://www.theguardian.com/commentisfree/2011/dec/18/egypt-military-beating-female-protester-tahrir-square



(تكشف الصورة عن مشهد مرعب يضجّ بالوحشيّة ضدّ المواطن. رجال الأمن المصريّون يعتقلون متظاهرة في أثناء الاشتباكات بميدان التحرير في القاهرة 17 ديسمبر 2011).

فتاة مصريَّة تتعرَّض للضرب والسحب على أيدي رجال الأمن في أثناء مشاركتها في الاحتجاجات. بينما كان رجالُ الأمن يجرّونها تمزَّق الرداء الذي كانت ترتديه وتراجعت عباءتها ليكشف عن جذعها العاري وصدريّتها الزرقاء. سروالها الجينز لا يزال مرتدياً، ترقد على ظهرها محاطة برجال الأمن، يسحبها اثنان منهم من ذراعَيها الرقيقتين المرفوعتين فوق رأسها. لا نستطيع رؤية وجهها. ورجل أمن على وشك أن يركلها في بطنها... إنَّ كشف الجسد الأنثوي في الشارع العام هو نوع من السرد المضادّ للتمثّلات الإسلاميّة عن هيئةِ المرأة المسلمة وصُورتها. أمّا محاولة إخفاء وجه الفتاة من قِبَل رجال الأمن فتكشف عن قضيَّة شائكة ينظر فيها الفكر المتطرِّف إلى النساء في العالم العربي على أنهن (عورة). وتكشف أيضاً، عن دور السلطة حين تُعَرِّي المواطن وتُجَرِّده مِنْ ثِيَابِهِ ثمَّ تقوم بالتلصص عليه.

2. **الشكل السيميائي للحدث** (البعد الإيحائي- صورة رقم (3)[1]




خلقت الفنّانة بهيّة شهاب من هذه الحادثة أيقونة غرافيتيّة على الحيطان منفَّذة بطريقة (الاستينسل) لسرعة وسهولة رشِّها على الحيطان. تقترب الأيقونة من ناحية القياس من متوسِّط جسد المرأة. في الأعلى، العتبة التي تتجه إليها الرؤية نقرأ (لا لتعرية الشعب) عبارة مباشرة تجنح إلى وضوح النصّ وطلاقته. في الوسط عتبة مستوى النظر، طلاء بخّاخ أزرق يأخذ شكل حمالة الصدر ويقرأ كـ (كلمة «لا») يُشكِّل مظهراً بارزاً في الرسمة من ناحية الكتلة واللَّون ولا يفلت من المقروئيّة لأنَّه يتشاكل مع كلمة (لا) في الأعلى. في الأسفل عتبة الحافّة في البناءات البَصَريَّة صورة حذاء تظهر من خلال عبارة «عاشت ثورة سلميّة» يُشير نعل الحذاء العسكريّ إلى اللَّحظة الحاسمة حين تقترب قدم أحد أفراد قوى الأمن من جذع المرأة. بهذه الرسمة تخلق الفنّانة علامةً أيقونيّة جليّة للحادثة.

تزوِّدنا هذه الرسمة بمثالٍ جيِّدٍ عن بلاغة الغرافيتيا. حين تُحوِّل الفنّانة حمّالة الصدر الزرقاء إلى كلمة (لا) تنتقل بخطاب البلاغة من درس معياريّ يفرض

1 – موقع الفنّانة بهيَّة شهاب www.bahiashehab.com

القواعد إلى أفق يرصد الواقع. فالبلاغة هنا خاضعة لفعل إخراج وكلمة (لا) مستمدّة من أثر تاريخيّ موجود على شاهد قبر منذ عام (850 م) ومحفوظ في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة. فالمعيار التاريخي يزيد من إضفاء المعنى. وبين حمّالة الصدر وكلمة (لا) تضعنا الفنّانة في سياق قائم على التشابه والتجاور بحيث ينفتح الدّال على مدلولٍ جديدٍ في جدليَّة الممنوع والمكشوف، الخفيّ والمعلَن. حمّالة الصدر المحجوبة أو المتوارية أو الممنوعة من الظهور تتجانس مع (لا) التي لا يسمح بقولها في ظلِّ أنظمة قمعيّة. لنكون أمام بناء كنائِيّ قائم على دمج هذه الثنائيّة أو التجانس الشكليّ. بالإضافة إلى ذلك فالرسمة الغرافيتيّة ليست منبثقة عن الطابع العفويّ أو التخيُّلِيّ. بل هي نتاج تعقيدات الواقع وقد تجمّدت حركته في نصّ واضح يقف على الضدِّ من الأيديولوجيّات المسيطرة. والمُغَرِفت يُعلِن عن هويَّته بشكلٍ صريح. فالفنّانة (بهيَّة شهاب) جعلت من علبة الرّذاذ في متناول اليد وبدأت في خلق فنٍّ عامٍّ واسع النطاق كشكلٍ من أشكال المقاومة ضدّ الحكم العسكري وقامت بنقل مقاومتها السلميّة إلى مدن العالم المختلفة مثل: - نيويورك، طوكيو، أمستردام ... فهي تُراهِن (بالمعنى النظريّ) على أنّ الفنَّ يُمكِن توظيفه لأغراض التغيير السياسي والقضايا الاجتماعيَّة والخطاب النسويّ ويُمكِن اكتشاف هذه المناخات من خلال أعمالها الفنيّة، التي تُركِّز على موضوعات مشحونة اجتماعيّاً مثل الهويَّة العربيّة وحقوق المرأة والاهتمام (إلى حدٍّ كبير) بالبحث في تاريخ الحروف العربيّة. إنّها تُنتِج من كلمة (لا) (لاءات أيقونيّة) تتعدَّد بتعدُّد أنواع الخطوط العربيَّة وعلاقتها بقضايا المجتمع العربي المعاصر، مثل: - **(لا للحكم العسكري، لا لقانون الطوارئ، لا لتأجيل المحاكمات، لا للمحاكمات العسكريَّة، لا لدستور أمام الرئيس، لا لتعرية الشعب، لا لتعمية الأبطال، لا للقنّاص باشا، لا للانقسامات الطائفيّة، لا للأجندات الخارجيَّة، لا لقتل رجال الدين، لا لطفولة الناس، لا لحرق الكتب، لا للعنف، لا للجدران الفاصلة، لا للأطراف الثالثة، لا لنظريّات المؤامرة، لا للرصاص، لا للغاز المسيل للدموع، لا للأجانب، لا للأقليَّة المتسلِّلة، لا لسرقة الثورة، لا لِفرعون جديد، لا لمُرسي)**. كما في الصورة رقم (4)



اللافت في أعمال هذه الفنّانة أنَّ رُسومها أقرب إلى الأيقونيّ من التشكيليّ. فالرسائل البصرية تُنتِج وظائف سياسِيَّة وتخلق وقائع اتِّصال بين العمل الغرافيتي والواقع، بين الأيقونات وقضايا المجتمع. في كتابها الصادر باللُّغة الإنكليزيّة «**لا، وألف (لا): التاريخ البصري لـ (لام ألف)**»[1] حاولت الفنّانة تتبُّع رحلة حرف واحد (لام ألف)[2] في الزمان والمكان وعبر الثقافات المتنوِّعة من إسبانيا وصولاً إلى الصين، وفي فترات تاريخيّة مختلفة. ففي اللُّغة العربيّة حين نُريد التأكيد على الرفض والإنكار، نقول: (**لا**). حين نريد أن نُنكِر كلَّ الصُّوَر النمطيَّة المفروضة علينا، نقول: (**لا**). حين نُريد رفضَ كلّ واقع سياسيّ نعيش في ظلِّه، نقول: (**لا**). حين نُريد نفي كلّ الاتِّهامات التي تترافق مع هويَّتنا، حين نرفض كلَّ جانب من جوانب الواقع البائس، حين نرفض أنْ نكون مقلِّدين أو تابعين للهيمنة الكولونياليَّة، نقول: (**لا**). وحين نقولها: فإنَّنا نرفض أيضاً التفسير الجامد في تراثنا لـ (لام ألف) ونحاول استرجاع القيمة الحقيقيّة لمعنى (لا).

عندما بدأت الثورة المصريّة في عام 2011، قامت الفنّانة برش «لاءات» من كتابها على حيطان مدينة القاهرة، مصحوبة دائماً برسالة صغيرة تشرح القضية التي تتناولها. الرسالة الأخير التي ترسلها لنا هذه الفنّانة تقول: – إن واقعنا العربي المعاصر بحاجة إلى قول كلمة (لا) ألف مرَّة للسلطات المهيمنة، ولسوء الحظ، أنّنا ننشغل بشرح وتوضيح وتفسير هذه الـ (لا) وليس بمعنى الرفض الذي تحمله.

---

1- A Thousand Times No- A Visual History of the Lam Alif- Publisher: Khatt Books, Amsterdam 2010

2 – على اعتبار أن (لا) حرف نفي يكون جوابًا، عكس نَعَم

وفي كتابها الآخر «**في زاوية الحلم: رحلة ثورة ومقاومة: فنُّ الشارع لبهيَّة شهاب**»[1] تُوثِّق مقاومتها السلميَّة على الحيطان، وكيف نزلت إلى الشارع خلال الثورة المصريَّة عام 2011، وتُوثِّق أيضاً قصص الأشخاص الذين تلتقي بهم في شوارع العالم، وملاحظاتها عن شوارع كلِّ مدينة جديدة تزورها. إنَّه بيانها الفنِّيّ، صرختها من أجل الحريَّة والكرامة، ودعوة إلى عدم التوقُّف عن الحلم. وبالعودة إلى قراءة رسمة (الفتاة ذات حمّالة الصدر الزرقاء) فالغرافيتيا تظهر كشكل من أشكال التعبير البلاغي الذي يتميَّز بالقوَّة والمباشرة والحضور في قلب اللَّحظة. **إذ يمُكِن قراءة هذه الرسمة على المستويين: - الأيقوني والرمزي:-**

### 3.7.1.1. على المستوى الأيقوني: - أهميَّتها كموضوع للذاكرة الثقافِيَّة

خلقت الفنّانة بهيَّة شهاب من أيقونة حمّالة الصدر الزرقاء كلمة (لا) يُسمَع لَها دَوِيٌّ في الاحتجاجات والثورات على حيطان مدن العالم المختلفة كرمز في الذاكِرة الثقافِيَّة لمقاومة الإنسان العادي سلطة القمع. في سياق آخر، حوَّلت الحائط إلى أيقونة كبيرة (شاشة) تعرض عليها الفظاعات التي ترتكبها أجهزة الدولة ضدَّ المواطن العاديّ. بالمقابل أراد المواطن المصريّ أنْ يكون ضدَّ (الأيقونة) التي ترسمها السلطة الحاكمة وهي الاكتفاء بوضعه كمواطن خاضع. إذ هدف هذا المواطن إلى استعادة فكرة الفضاء العام، الذي لا يوجد ببساطة كمساحة اجتماعِيَّة تُوفِّرها الدولة وذلك من خلال هذه التمثيلات البصرية فعندما لا تستطيع السلطات التواصل مع المواطن عبر الفضاء العام يُعبِّر المواطن عن نفسه من خلال مساحات فرعيّة بديلة أو بعيدة عن سطوة السلطة (مثل الكتابات الحائِطيَّة في الشوارع أو في محطّات المترو أو من خلال المساحات الافتراضيّة التي تُوفِّرها وسائل التواصل الجديدة). التي يجد فيها المواطن (مأوى) يُشكِّل نمطاً خاصّاً من «أنماط الأداء» وتجربة مجازيّة تتسلَّل إلى رُكن المدينة. في مقابلة مع الفنّانة بهيَّة شهاب لمحطة Louisiana Channel[2] تقول:

– إنّ أعمالي تهتمُّ بالذاكرة وبسبب شدّة الأحداث وسرعتها يميل الناس إلى النسيان، وتصف عملها كشكلٍ من أشكال التوثيق، فهي تسعى إلى تذكير المارَّة بِـ (ما حدث ولماذا حدث) وبالّتالي الاعتراف بقوَّة العلامة الأيقونيّة وتأثيرها وامتدادها إلى الفنِّ الغرافيتي. هذا يدعونا إلى السؤال عن الأهميَّة البلاغيَّة

1- At the Corner of a Dream: A Journey of Revolution and Resistance: The Street Art of Bahia Shehab, Gingko Library 2019

2-https://channel.louisiana.dk/video/bahia-shehab-art-tool-change

للأيقونـات البصريـة. فهـل كلُّ علامـة أيقونيَّـة تكـون بلاغيَّـة بالضـرورة؟ نحـن نعلـم أنَّ هـذا السـؤال يحمـل الجـواب، فالقـراءة البـلاغيَّـة يُمكِـن أن تغيـب عـن النمـوذج الأيقونـي، وتحضـر عندمـا تشـرع سـردية أخـرى للأيقونـة في مماثلـة دلاليَّـة مـع الرسـالة الأيقونيّـة لتضعنـا أمـام شـيء خاضـع لمبدأ التفسـير أو الفهـم أو التأويـل. فـإذا كنّـا نُعـرِّف الغرافيتيـا بأنَّهـا (خربشـة) علـى حائـط، فـإنَّ بلاغتهـا سـتؤثِّر في مدلـول الدلالـة ودالّهـا.

### 3.7.1.2. على المستوى الرمزي:- أهمِّيتها كنموذج للثراء الدلالي

تُشـير الرمـوز المسـتخدمة في هـذه الرسـمة إلـى وحشـيَّة رجـال الأمـن وإلـى شـكلٍ مـن أشـكال المقاومـة كان محظـوراً في السـابق رسـمه علـى حيطـان مدينـة القاهـرة. علـى مسـتوى ثقـافيِّ آخـر، تُشـير إلـى فعـل اسـتعادة، إلـى ثـراء دلالـي أكثـر اتسـاعاً مـن المعنـى الفـوريّ، إلـى اسـتحضار صـورة السـلطة وهـي تتلصَّـص علـى المواطـن. فهـذه الرسـمة الغرافيتيّـة هـي الصـورة القـادرة أكثـر مـن غيرهـا علـى تجسـيد الواقعـة. إنَّهـا تُقـدِّم لنـا درسـاً بليغـاً في كيفيَّـة الاسـتجابة لأحـداث الواقـع وتُبـرِز بشـكلٍ صـارخٍ الطـرقَ القاتمـة التـي تتحـوَّل بهـا أجسـادُ النسـاء إلـى مواقـع للرقابـة الاجتماعِيَّـةِ والهندسـة الأخلاقيَّـة، إلّا أنَّ هـذه ليسـت ظاهـرة جديـدة. غالبـاً مـا يُنظَـر إلـى أجسـاد النسـاء في منطقـة الشـرق الأوسـط علـى أنَّهـا أرض الخضـوع الثقـافي والأخلاقـي والسياسـي. مـن خـلال تجـاوز النظـر إلـى الشـكل المادِّيّ علـى أنَّـه مجـرَّد مسـتودع للسـلطة التأديبيَّـة.

ولئِـن أثـارت البلاغـة العتيقـة سـؤال الألفـاظ التـي تنتـج صُـوَراً. فـإنّ سـؤالاً آخـر نـراه مهمّـاً يلـحّ علينـا وهـو كيـف نظـرت الغرافيتيـا إلـى الصـورة التـي تنتـج بلاغتهـا؟ إنَّ الإجابـة حاسـمة وقطعيّـة وهـي أنَّ بلاغـة الرمـز تحُـل محـلَّ الصـورة وتُمثِّـل عـاملاً مـن عوامـل ترجمتهـا وتحديـد صورتهـا. وهنـا لا بـدَّ مـن إشـارة أخيـرة وهـي أنَّ الفـنَّ الغرافيتـي هـو أقـرب إلـى البُعـد الدلالـي منـه إلـى البُعـد الجمالـي. والرسـالة الأيقونيَّـة هنـا تهـدف إلـى:

**أوَّلا:** إحياء ذكرى الفتاة ذات حمّالة الصدر الزرقاء كـ (أيقونة) للثورة المصريّة

**ثانيـاً:** تُولَّـد مـن رمـز هـذه الواقعـة دلالات كثيـرة رأيناهـا علـى حيطـان الأماكِـن العامَّـة في ميـدان التحريـر والمناطـق المحيطـة بـه كرمـوز الأجسـاد الضحايـا. وهـذا

مـا جعـل المُتلقّـي مشـاركاً في تأويـل الرسـالة. ونقتصـر هنـا علـى تقـديم النقـاط الأساسيَّة التـي تُميِّـز هـذه الرسـمة الغرافيتيّـة وهـي:

1. أسـهمت الغرافيتيـا مـن خلال رسـم هـذه الجريمـة علـى الحيطـان في عكـس الديناميّـات المكانيّـة والزمانيّـة للواقـع والتوسُّـط بين القضايـا الاجتماعِيَّـة المعقَّـدة والسياسـة.

2. وثَّقـت الأحـداث الرئيسـة علـى خلفيَّـة خطـاب تحـوُّلٍ بسـرعة مـن الصـورة الفوتوغرافيَّـة إلـى الغرافيتيـا ممّـا أدّى إلـى إنتـاج مسـتوى غيـر مسـبوق في الوصـول إلـى المتلقّـي. إذ أصبحـت العلاقـة بين المُغَرفِـت والموضـوع والمشـاهد رمـزاً للطريقـة التـي نُواجِـه بهـا الأحـداث المعاصـرة.

3. كشـفت الرسـمة عـن أهميَّـة الأيقونـة والـدور الـذي يُمكِـن أن تقـوم بـه في الفضـاء العـام.

4. جعلت من كلمة (لا) ملجأً لصورة حمّالة الصدر الممنوعة من الظهور.

5. وضوح الرؤية والمساهمة في تطوير دور الذاكرة الثقافِيَّة من خلال المجال الشعبي.

6. حفَّـزت حركـة الحقـوق المدنيَّـة في الشـارع المصـريّ. إذ اثبتـت الفنّانـة بهيَّـة شـهاب مـن خلال هـذه الرسـمة وغيرهـا أنَّ الغرافيتيـا هـي عمـل سياسـيٌّ مسـاوٍ في الأهميَّـة للتظاهـر والاحتجـاج ويُشـكِّل فـعلاً مدنيّـاً في التحـدّي والعصيـان. وتُمثِّـل الرسـمة نقطـة تحـوُّلٍ في أداء المعارضـة في الشـارع العربـي.

7. كان لهذه الرسـمة الغرافيتيّـة (الفتـاة ذات حمّالـة الصـدر الزرقـاء) وانتقالهـا مـن حيطـان الشـارع المصـري إلـى حيطـان مـدن عالميّـة مختلفـة مثـل نيويـورك، طوكيـو، أمسـتردام... تـأثيـر علـى كلِّ المناقشـات العامَّـة المتعلِّقـة بمعاييـر النـوع الاجتماعـي.

8. تُعتبَـر هـذه الكتابـات الحائطيَّـة تسـجيلات بصريَّـة تُسـاعِد في توثيـق البيانـات المَرئِيَّـة التـي تُثبـت إسـاءة القـوَّة العسـكريَّة مِـنْ قِبَـل السـلطة وذلـك مـن خلال رسـم صُـوَر الضحايـا علـى الحيطـان.

9. أصبحـت هـذه الرسـمة الأيقونيَّـة رمـزاً ضـدَّ العنـف وتحدِّيـاً للوحشـيَّة التـي تُمـارَس ضـدَّ المـرأة وأثـارت النقاشـات التـي عصفـت بالمجتمـع المصـري.

10. ساعدت على تعميق الدلالات الأيقونيَّة وذلك من خلال كشف الدور الذي يُمكِن أن تقوم به الأيقونة في الصراع مع السلطة وتعدّى ذلك إلى قضايا الجندر ورسم جسد المرأة في الثقافة الإسلاميّة المشكلة المتجذِّرة في التاريخ العربي، ومِن خلال البحث عن شكل كلمة (لا) في التراث العربي ومطابقتها مع شكل حمّالة الصدر الخاصَّة بالمرأة حيث قامت الفنّانة بإعادة رسم الكلمة بجميع أنواع الخطوط العربيَّة.

11. عملت هذه الأيقونة الغرافيتيَّة على نقل القضايا الإنسانيَّة خارج مكان وقوعها، من خلال الكشف عن قضايا الجنس والعنف في الفضاء العام، ومثَّلت نوعاً من الصراع مع تمثُّلات الخطاب الكولونيالي الذي يلجأ في العادة إلى تصوير النساء في العالم العربي بجذع مكشوف، وهذا يذكِّرنا بالتاريخ البصري الذي كرَّسته القوى الاستعماريّة المُختلفة في الشرق الأوسط بتصويره النساء على أنّهنَّ أيقونات عارية في تخيُّلات المستشرقين.

12. تقول الرسمة (لا لتعرية الشعب) وهو اعتراف بضعف الإنسان العربي في مواجهة السلطة وهذا صوت يُشكِّل خطاباً يُساعِد على خلق صورة جديدة للمقاومة وعلى تطوير أسسٍ تحليليَّة جديدة.

13. ساعدت على نقل خطاب الضحايا إلى الواجهة. ففي النظام الأبوي لا يُمكن الدفاع عن (المرأة – الضحيَّة) لأنَّها تُشوِّه الصورة الوطنيّة الجنسانيّة. ولأَنَّ هذه الأيقونة انتشرت بسرعة على جدران مدينة القاهرة كشفت عن عنف السلطات الذي يهدف إلى السيطرة الاجتماعِيَّة والثقافِيَّة والسياسِيَّة وعلى مجمل الفضاء العام. إنَّها أيقونة تهدف إلى تقويض السلطات الأبويَّة العلنيَّة القامعة.

14. في هذه الرسمة تقوم بلاغة الغرافيتيا بدور حاسم في خلق الإطار المفهومي للدال بحيث يغدو موجّها للمدلول – الموقف الفكريَّ المتمثِّل بتحدّي السلطة – من جانب آخر، هي تكشف عن القدرات الثوريَّة للثقافة البصريَّة.

15. أدّى وجود هذه الأيقونة على الحيطان إلى تجمُّع آلاف النساء في ساحة التحرير للاحتجاج على سوء معاملة المرأة المصريَّة، وساعد على خلق أداء اجتماعيّ للانشقاق الجماعيّ أدّى إلى تضاءل سلطة الدولة على المواطن

وأصبحت أيقونة حمّالة الصدر الزرقاء عملة متداولة في شوارع القاهرة.

16. على الرَّغم مِنْ أنَّ هذه الأيقونة هي نتاج وجودها داخل حدود (ميدان التحرير - القَاهرة) إلّا أنَّها صالحة للتطبيق في مختلف مدن العالم.

17. تقودنا هذه الأيقونة إلى التفكير بالعلاقة بين الجسد والدلالات الافتراضيَّة وإلى تنوُّع أشكال الاحتجاج، فالشكل الحقيقي للاحتجاج ليس الناس فحسب بل الأيقونات التي احتلَّت الحيطان.

18. تتجلّى رمزيّة هذه الأيقونة بـ (**أبعد**) من الإشارة المباشرة إلى وحشيَّة رجال الأمن ضدَّ جسد الأنثى، إنَّها إنسان من لحم ودم تَّم اختزاله بشكلٍ افتراضيٍّ، وأصبحت (حمّالة الصدر الزرقاء) حاضرة في الوعي الاجتماعي فهي تستدعي لحظةً حاسمة من الصراع الحاسم بين الشعب وسلطة القمع، وتُشكِّل رمزاً يتمُّ رفعُه أو استدعاؤه في كلِّ احتجاج جديد لأنَّه يُساعِد على خلق الإحساس الفوري والاستجابة المتجسِّدة في تفعيل فعل المقاومة وتحفيز العمل الجماعيّ الذي يتجلّى في الاحتجاج السياسي.

19. أصبحت هذه الأيقونة جزءاً لا يتجزَّأ من خطاب ثقافي شامل يطرح أسئلة حول الثورات العربيّة، ما الذي قدَّمته، وما الذي يجب أن تُقدِّمه؟

20. ساعدت على بناء ذاكرة ثقافِيَّة من خلال عمل أرشيف للثورة. بالضدِّ من الخطر الذي يلوح في الأفق المتمثِّل بفقدان الذاكرة الثقافِيَّة للشعوب، وذلك من خلال المساهمة في بناء أرشيفٍ لنضال الإنسان العادي في مواجهة سلطات القمع. يُساعِد هذا الأرشيف المجتمع على استدعاء ذكرياته وإعادة خلقها وتوطينها. وهذا مجال من مجالات الدراسات الثقافِيَّة ومفهوم من مفاهيم الذاكرة الجماعيَّة. إذ اصبحت هذه الأيقونة من رموز الذاكرة فهي مخزَّنة في أشكال رمزيّة في الذاكرة الثقافِيَّة للاحتجاج. على النقيض من الهتافات التي تَّم نسيانُها.

الذي نخرج به، بعد النظر في هذه النقاط الأساسيّة هو: -على الرَّغم مِنْ أنَّ أغلب الرُّسوم الغرافيتيّة التي عبَّرت عن الثورة المصريّة على الحيطانَ قد تمَّت إزالتها أو محوها أو تلوينها، إلّا أنّ استمراها رقميّاً ما زال يُشكِّل حضوراً فاعلاً عبر المدوَّنات وصفحات التواصل الاجتماعي ويتمُّ تبادلُها في الكثير من وسائط التواصل الإلكتروني. إنَّ حضورها الرقمي كعمل مرسوم على الحيطان

يتمُّ تبادلُه على الإنترنت ويُشكِّل حراسة ضدَّ المحو، ضدَّ النسيان الثقافي. وإنَّ وجودها المستمرّ في الأرشيف الرقمي يُعطي الإحساس الدائم بالاستمراريَّة. لهذا نقول نعم، يُمكن إزالتها بسهولة من الحيطان. لكن، من الصعب أن تُمحى من الذاكرة الثقافيَّة. فهي خالدة من خلال التكرار المتعدِّد في المجال الرقمي. إنَّه نوع من ظهور ثقافة تذكاريَّة عبر الإنترنِت، ويُمكِن القول إنّ جدران الفيس بوك وتغريدات تويتر تنال الاعتراف الجماعي كمصدر لذاكرة ثقافِيَّة في طور التكوين. وهذا شاهد على أهميَّة بلاغة الغرافيتيا وعلى قوّة الأيقونة في بناء الذاكرة الثقافِيَّة الخاصَّة بالتعبير الجماعي السياسي المُعارض.

### 3.7.2. (لا تستسلم، أنا استسلم)

**المثال الثاني: بوستر فيلم (أنبروكن -Unbroken )**

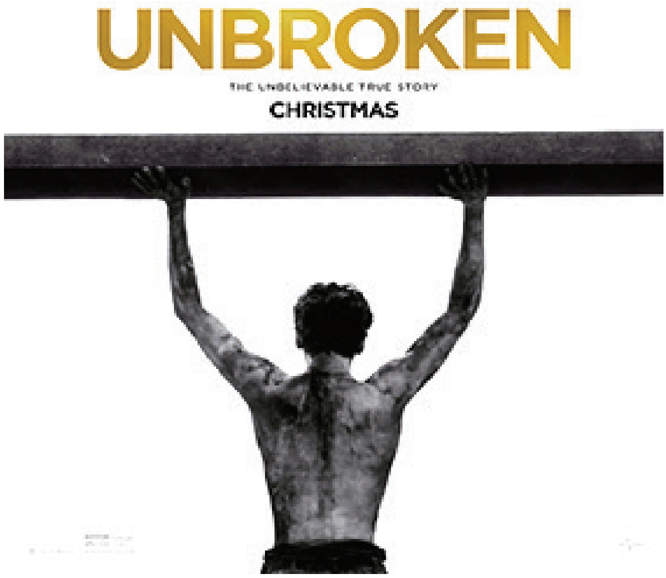
نُحاوِل هنا أن نستخدم استعارة مُقْتَبَسة من (بوستر– (poster–الفيلم السينمائي (أنبروكن – Unbroken)[1] وهو أوَّل فيلم تُخرجه الممثِّلة الأميركيّة (أنجلينا جولي) وكيف استطاعت الغرافيتيا أن تستمدَّ فاعليّتها البديلة من دعاية ملصق الفيلم.

بدأ عرض الفيلم في يوم عيد الميلاد من عام 2014. وهو مقتبس عن قصَّة حقيقيّة للرياضي الأولمبي (لويس زمبيريني– Louis Zamperini) الذي تمَّ تجنيده كطيار في الحرب العالميَّة الثانية. وبعد تحطُّم طائرته من نوع (قاذفة B-24) في المحيط الهادي قضى 47 يوماً على غير هدى يُصارع أمواج المحيط ويبذل جهوداً محمومة للنجاة، يُؤكِّد من خلالها كيف يكون المستحيل بديلاً عن الممكن. بعدها تمّ أسره من قِبَل قوّات البحريّة اليابانيّة واحتجازه في معسكر اعتقال وتعرُّضه للاعتداء والإذلال والتعذيب. لكنَّه، يرفض الاستسلام: لا تستسلم (هذه العبارة هي أوَّل رسالة من رسائل الفيلم). أُطلِق سراحه في آب (أغسطس) 1945. ويُجسِّد الفيلم القسوة البشريَّة مقابل قوّة الإرادة والقدرة على التحمُّل والخسارة والأمل وصراع الإنسان وصلابته وكفاحه من أجل البقاء على قيد الحياة. عملت الشركة المنتجة دعاية كبيرة للفيلم. والصورة التي تمَّ اختيارها للترويج كبوستر للفيلم تُمثِّل شخصاً صارخاً (بلون داكِن مع

---

1 – من سياق أحداث الفيلم نُفضِّل ترجمة العنوان بـ (لا ينكسر أو لا يستسلم – العبارة التي يردِّدها بطل الفيلم كلَّما تعرَّض إلى التعذيب) بدلاً من الترجمة المعجميّة (غير منقطع) البعيدة عن مضمون الفيلم.

خلفيَّة بيضاء)، وهو يرفع ذراعَيه إلى الأعلى ويحمل خشبة ثقيلة لنقرأ عنوان الفيلم «Unbroken» اُنظُر الصورة رقم (5).

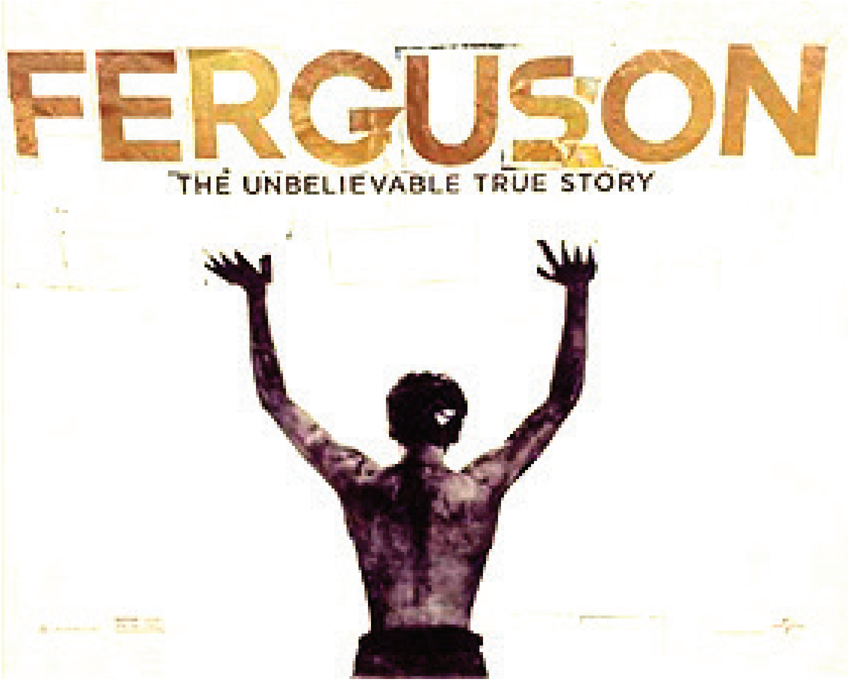



الرسالة الأيقونيَّة التي تُمثِّلها هذه الصورة تتمثَّل في كونٍ ذي بُعدَين: **البعدُ الأوَّل:** نلمس إحالة ضمنيّة إلى خشبة الصليب التي حملَها السيد المسيح ومعاناته من أجل الوصول إلى الجلجلة «فخَرَج وهو حَامِلٌ صَليبه»[1] فالصليب هو خشبة الحياة (بحسب الفهم المسيحيّ) وسينال النجاة، من يتمسَّك بهذه الخشبة (هذا ما حدث مع بطل الفيلم). الرسالة العقائدية الخفيَة في تصميم هذا البوستر تقول: إنّ النجاة الحقيقيّة لا تأتي إلّا مِن خلال التمسُّك بهذه الخشبة التي تطفو فوق طوفان الخطايا التي يغرق البشر بها. **البعدُ الثاني:** الفضاء الأبيض الذي يكسو الخلفيَّة ينتمي إلى تشكيلٍ مرصود، إنَّه مُدرَك حسِّيّ يُسهم في التركيز على أيقونيّة الجسد من أجل أن يتمظهرَ التضاد بين الخلفيّة وجسد البطل بين المعاناة والنجاة.

تمّ لصق (البوسترات) الدعائيَّة للفيلم في جميع خطوط المترو. جاء فنّان غرافيتي (غير معروف) من مدينة نيويورك ليتلاعب بواحدةٍ من هذه الملصقات ويُعيد تأويل ملصق الفيلم بطريقة احتجاجٍ بليغة وذلك من خلال استخدام قوّة

1 - إنجيل يوحنّا 19: 17

الصورة الأصليّة ولفت الأنظار للاهتمام بإطلاق النار في ولاية ميسوري. وذلك من خلال تحوير صورة الشخص باللَّون الداكن وهو يرفع ذراعيه إلى الأعلى بشكل يُذكِّر بصورة رفع اليدين (لا تطلقوا النار- أنا استسلم) ويُوجِّه رسالة جديدة تقول: إنّ القسوة التي تُمارسها السلطات اليوم هي أقسى بكثير ممّا كان يُمارَس في أثناء الحرب العالميّة الثانية، وذلك من خلال اللِّعب على المعنى الذي يجب أن تكون عليه كلمة العنوان، بحيث يقرأ العنوان بالشكل التالي (فيرجسون – FERGUSON). اُنظُر الصورة رقم (6)




(الصورة من تصوير أندرو سيمانز– **Andrew Semans**)

للتذكير بـ (انتفاضة فيرجسون– Ferguson uprising)[1] التي حدثت بولاية ميسوري الأميركيّة في 10 أغسطس 2014، بعد يوم من إطلاق النار من قِبَل ضابط الشرطة (دارين ويلسون) على (مايكل براون– مواطن أميركيّ من أصول أفريقيّة). أثارت الانتفاضة جدلاً واسعاً في الولايات المتحدة حول العلاقة بين (رجال حماية القانون) والأميركيّين من أصل أفريقيّ، وعسكرة الشرطة وقوانين استخدام القوَّة، وتطبيق القوالب النمطيَّة العنصريَّة في «نمط أو ممارسة من السلوك غير القانوني، كما كان هناك قدر كبير من الانتقادات

1 – تُسمّى أحياناً بـ (احتجاجات فيرجسون– Ferguson protest أو أعمال شغب فيرجسون The Ferguson riots

الإعلاميّة لعسكرة الشرطة عندما تعاملت مع انتفاضة فيرجسون.

هكذا وجَّهت بلاغة الغرافيتيا ضربة ضمنيّة للفيلم، لتركيزه على قصَّة خياليّة بعيدة ولا يُمكِن أن تُصدَّق، في الوقت الذي يتمُّ تجاهل قصص حقيقيَّة تحدث كلَّ يوم، يتعدّى نطاق الحجاج هنا إلى مخاطر عدالة غير متحقّقة من وجهة نظر قانونيّة. وذلك من خلال سعي هذا الفنّان الغرافيتي إلى التأثير في ماهيّة العنوان، والسيطرة على المعنى، وهذا يدعونا للسؤال: كيف تُخبِر الصورة الذاكرة العامَّة وتُغيِّر معنى المكان، من خلال الإشارة إلى القوَّة المطلقة التي تستخدمها السلطات ضدّ المواطنين. القول الذي تقوله الغرافيتيا هنا هو نقيض الكتمان والإبلاغ المصرَّح به هو إخبار عن قضيَّة تطرح سؤالها عن الآثار المترتِّبة لخطاب الاحتجاج والحركات الاجتماعِيَّة، بهذا المعنى هو قول عن (محمول)، أي عن قضيَّة مطروحة أمام الآخرين. إضافة إلى ذلك، يُمكِن لهذا القول توضيح بعض الطرُق الأخرى التي تستغلّ بها القوى التجاريَّة المكان وكيف يُمكِن للغرافيتيا استثمار الإعلان نفسه لتوجيه الوعي النقديّ.

هذا المثال وغيره من الأمثلة يُرشِدنا إلى السمات الوظائفيّة المماثلة بين البلاغة والغرافيتيا. وما هو تأثير البلاغة في إنتاج وإعادة إنتاج الإعلان، ويُركِّز أيضاً على دور الخطاب الغرافيتي ضدَّ رأسماليّة الإشهار وتأثيره في المكان وفي تغيير المعنى، وكيف يكون الإعلان نفسه والمكان نفسه، لكنَّ الرسالة تمّ توجيهها إلى معنىً آخر وهدفٍ آخر. وهذا شكل من أشكال الاحتجاج النضالي يقودنا إلى طريقة اشتغال الغرافيتيا عبر فرضيتين:

تشتغل **الفرضيَّة الأولى** بتحويل هدف الإعلان إلى نقيضه والحصول على وثيقة مجّانيَّة لإدانة السلطات.

وتشتغل **الفرضيَّة الثانية** بالتعاقد بين الرؤية والواقع وكيف يُمكِن توظيف المكان في الخطاب الاحتجاجي. إذ تستطيع هذه الرؤية استحضار (**الوقائع**) والحديث باسم (الواقع).

ولتحليل علاقة الغرافيتيا بإعادة إنتاج الإعلان في مكانٍ محدَّد مسبقاً ينبغي إدراك كيف يشتغل الخطاب الاحتجاجي على بلاغة المكان. على هامش هذا المشهد يظهر التواطُؤ الغريب بين العنصر البصري واستثمار المكان الذي

تتخاصم عليه الأطراف والمراكز والسلطات. إزاء غزو المكان من قِبَل السرديّات المُصوَّرة والعلامات والنتاجات البصرية والمقروءة، لا يسعنا إلّا العروج على الأكاذيب المتوارية خلف ما يُسمّى (البيئات النقيّة) داخل النسق السياسي. كثيراً ما تستدعي أحزاب أو منظَّمات البيئة المفاهيم الإيجابيَّة لتبرير حيازتها أو سيطرتها على مواقع معيَّنة من خلال وصفها بالبيئة النقيَّة ويمنع إقامة مشاريع فوقها. تنتظر السلطات من هذه المحميّات أن تمدّها بسلطة تُخوِّلها الترويج لخطابها. وتميل هذه الحجج إلى الاعتماد على المفاهيم الثابتة للمكان الذي يتَّخذ خطاباً خاصّاً لتفسير الجمال الطبيعيّ القابل للتطبيق على نطاق محدود. فيما يتعلَّق بالإشهار، يُمكِن أيضاً فهم هذه (البيئات النقيّة) على أنَّها مناطق محجوزة لتوظيف الخطابات الترويجيَّة للسياسيّين. في المقال المشترَك للباحثتيِّن: (دانيلا أندريس–Danielle Endres) الناقدة في مجالات الاتِّصال البيئي، و(سامانثا سيندا كوك–Samantha Senda Cook) المتخصِّصة بنظريَّة الخطاب وتحليل الاتِّصال البيئي والأماكن الحضريَّة. يطرح المقال إطاراً نظريّاً مفيداً للبلاغيّين يتمحور حول آليّات التحليل في التعامل مع بلاغة المكان. ويسعى إلى القول: إنّ البلاغة التقليديَّة، تُركِّز على الكلمات والأجساد التي تستخدمها حركة اجتماعِيَّة معيَّنة في مكانٍ معيَّن وما الذي يُمكِن أن يفعله المكان بلاغيّاً للكلمات والأجساد [1]. كيف تستثمر الغرافيتيا القوَّة البلاغيَّة للمكان، وتُسهِم برسم صورة جديدة له جنباً إلى جنب التكتيكات التي نربطها تقليديّاً بالاحتجاج مثل: الخطب، المسيرات، اللافتات. ولتحديد الإطار العام لتحليل بلاغة المكان يُحدِّد المقال ثلاث طرق أساسيّة:

1. البناء على معنى موجود مسبقاً للمكان. مثل (إقامة الاحتجاج في مركز العاصمة أو أمام قصر الحاكم بحسب التسمية التراثيّة أو القصر الجمهوري بحسب التسمية الحديثة أو مبنى البرلمان) حتى يتمكّن المتظاهرون من توجيه رسالتهم إلى مركز القرار.

2. إعادة بناء المعنى السّابق للمكان بشكلٍ مُوقَّت أو تحدّي المعنى السائد لمكان معيَّن. مثل: احتلال طرق النقل العام من قِبَل أصحاب الدرّاجات الناريَّة من أجل زيادة الوعي بالدرّاجات باعتبارها شكلاً شرعيّاً من وسائل النقل. أو

1- Endres, Danielle, and Samantha Senda-Cook. «Location Matters: The Rhetoric of Place in Protest." Quarterly Journal of Speech, 2011: 257-282.

(احتلال أنصار الرئيس الأميركيّ دونالد ترامب لمقرِّ الكونغرس بعد خسارة الانتخابات كتعبير عن عدم اعترافهم بالهزيمة في الانتخابات الرئاسيَّة).

3. إعادة البناء المتكرِّرة التي تُؤدّي إلى معانٍ جديدة للمكان[1]. مثل: (كيفيّة استخدام حركة حريّة التعبير في جامعة كاليفورنيا في بركلي في الستينيّات قاعة (Sproul Hall – المبنى الذي كان يضمّ مكاتب إدارة الحرم الجامعيّ في ذلك الوقت) للاحتجاج المتكرِّر ممّا أدّى إلى شهرته كمكان للاحتجاج في الحرم الجامعي.

فالمكان هنا، يتمتَّع بحضوره البلاغي حاله حال الشعارات والخطابات والمسيرات واللافتات. والحجَّة هي استخدام هذه العدسة المكبِّرة لرؤية الوقائع وكيف تظهر (الهويّات) كـ (إنشاءات) سياسيَّة للمكان والمساحة الخطابيّة. كيف يتواجد الخطاب الاحتجاجي في مكانٍ معيَّن. وكيف تختار الحركات الاحتجاجيَّة المكان المناسب للاحتجاج؟ إنَّ اختيار المكان الذي يحدث فيه الاحتجاج هو جزءٌ من رسالة المحتجّين واستثمار للقوَّة البلاغيّة لذلك المكان، مثل حركة (احْتَلّوا وُول سْتْرِيت– Occupy Wall Street) التي ظهرت نتيجة تردّي الأوضاع الاقتصاديَّة وغياب العدالة في توزيع الثروات. دعت الحركة إلى عولمة الاحتجاجات لتصبح حدثاً عالميّاً يستهدف جميع الدول. وتمَّ اختيار ميدان وُول سْتْرِيت باعتباره رمزاً للبنوك العالميَّة والشركات الرأسماليّة وجشع الاحتكارات). ثمَّة أمْكِنة مشبعة بالمعنى فهي عبارة عن مجازات بلاغيّة وإقامة الاحتجاج فيها له مغزى ويُشكِّل تحدِّياً لسطوة المكان. فالاحتجاج يُمكِن أن يتأثَّر بالبنية المكانيّة ويُؤثِّر فيها وكلّ فضاء مكانيّ يربط المتظاهرين بهياكل وممارسات يكون فيها شكل التظاهرة جزءاً لا يتجزَّأ من معمار المكان (نصب خيام الاحتجاجات في ميدان التحرير– القاهرة وكيف تغيَّرت هويَّة المكان في الصُّوَر التي تناقلتها وسائل الإعلام) يستدعي هذا استجابة بلاغيّة لطرائق الأداء المختارة. فالاحتجاج أمام النصب التذكاريَّة للحروب أو الأبطال أو السياسيين يختلف عن التظاهر أمام مناطق التسوُّق لرفض النزعة الاستهلاكيَّة للحداثة. فالمرافق العامَّة وأبنية الدولة والمتاحف ومراكز التسوق و... هي عروض خطابيَّة ذات حمولة رمزيَّة توضح الإداء الخطابي للمكان وتُعبِّر عن سلطته. إنَّ إعادة بناء المكان خلال الاحتجاجات أو الاضطرابات– على سبيل المثال– هو البلاغة في مكانها.

1- Ibid. P 266

وإنَّ وجود المئات أو الألوف من الأشخاص للاحتجاج في مكان ما «يُفجِّر» شكل المكان، يُحرِّره من استقراره الجوهريّ، من عبوديَّته، يُهدِّد وجودَه ويُمزِّق صورته. أي لم يعد المكان يُشبه شكله السّابق. هنا يتدخَّل (الاستخدام) ويرسم تقاربات جديدة ويطرح علاقات مغايرة. على هذا النحو وبالطريقة ذاتها تتدخَّل الغرافيتيا مُسْتَمِدَّة عناصرها من بلاغة المكان لتشعّ الترسيمة التي تربط بين البلاغة البصرية وسلطة الخطاب.

### 3.7.3:- أبجديّات بصريّة

**المثال الثالث: (شمسيَّة حسّاني)**

أن تكون رسّاماً غرافيتيّاً، فهذا يُمثِّل تحدِّياً كبيراً في أيِّ مكان في العالم، لكن، كيف يكون الأمرُ عندما يكون الرسّام امرأة أفغانيَّة تعيش في كابول التي مزَّقتها الحرب وتحت حكم (حركة طالبان) بالتأكيد، سيكون التحدّي مضاعفاً وينطوي على تحدِّيات وصعوبات ومشكلات كثيرة. والسؤال هو: ماذا يعني الفن، في ظلِّ حكم جماعة منغلقة مثل حركة طالبان. ذلك ما تُجيب عنه أعمال الفنّانة الأفغانيَّة (شمسيَّة حسّاني–Shamsia Hassani)[1] التي يُمكِن التعامل مع رُسومها بوصفها بلاغة موازية للبلاغة اللغويَّة، فهي تستهدف الإبلاغ باعتباره دالّاً، وذلك من خلال توظيف آليّات التخاطب واستخدام الرموز المحليَّة للوصول السريع إلى المتلقّي. وجاء اختيارنا لهذه الفنّانة للأسباب الآتية

1. هي أوَّل فنّان غرافيتي في أفغانستان.
2. تسعى الحسّاني إلى تغطية كلِّ ذكريات الحرب السيِّئة من أذهان الناس، وذلك من خلال تلوين الحيطان المثقوبة بالرصاص والقذائف بألوان الغرافيتي البرّاقة.
3. تتعامل مع الفنِّ الغرافيتي بوصفه اشتغالاً معرفيّاً لهذا فهي تشتبك مع الأفكار الطغيانيّة (الدينيَّة أو السياسيَّة) من أجل تعريف الناس بالفنِّ من خلال الرسم على الحيطان، لأنَّ المواطن الأفغاني لا يملك الفرصة لزيارة

1 – شمسيّة حسّاني فنّانة غرافيتي ورسّامة وُلدت عام 1988 في (طهران – إيران) من أَبَوين أفغانيين مهاجرَيْن بسبب الحرب. وكعائلة أفغانيَّة واجهت الكثير من القيود، لم يسمحوا لشمسيَّة بدراسة الفنِّ في إيران، وعندما عادت العائلة إلى أفغانستان. بدأت حسّاني الدراسة في كليّة الفنون الجميلة بجامعة كابول عام 2006. جرَّبت شمسيّة العديد من التقنيّات في الرسم وأنشأت أوَّل لوحة ثلاثيَّة الأبعاد لأفغانستان في عام 2014. وقد تمَّت دعوتها إلى بلدان مختلفة (بما في ذلك إيطاليا والنرويج والدنمارك وألمانيا وسويسرا وتركيا والهند وإيران وفيتنام وكندا وأستراليا والولايات المتحدة الأميركيَّة) لعرض رُسومها (الغرافيتيَّة) في المعارض وورش العمل والندوات. الصفحة الرسميَّة للفنّانة: www.shamsiahassani.net

المعارض الفنيَّة أو المتاحف، أو لأنَّه لا يُريد أصلاً الذَّهاب إلى بعض المعارض الفنيَّة، لذلك عندما يكون الرسم في الشارع يُمكِن أن يستمتع به الجميع. ويصبح جزءاً من حياتهم عندما يُشاهدون هذا الرسم على الحيطان كلَّ يوم.

4. إنَّها تقول كلمتها إلى الناس بسهولة، فالصورة لها تأثير أكبر من الكلمة، وهي طريقة سلميّة للمقاومة أو (طريقة للقتال ضدَّ طالبان) ويُمكِن القول إنَّ حسّاني هي مقاتِل شرس، إنَّها تُقاتِل من أجل حقوق المرأة ومِنْ أجل الفنّ.

5. هناك، تغييبٌ عامٌّ للمأساة التي تُواجهها النساء في أفغانستان، و(شمسيَّة حسّاني) تستخدم الفنَّ الغرافيتي كوسيلة لتذكير الناس بهذه المأساة. لوحاتها تُسلِّط الضوء على المرأة الأفغانيَّة المسجونة في (البرقع) المزوَّد بشبكة ضيِّقة الفتحات على الوجه لتنظر النساء من خلالها. تُحاوِل حسّاني أن تظهر المرأة أكبر ممّا هي عليه في الواقع. فهي يُمكِن أن تظهر بشكلٍ حديث، في شكلٍ من المرح والسعادة والحركة، وهذا كلُّه، يُحفِّز الناس على النظر إلى المرأة بشكلٍ مختلف.

6. في أعمالها براعة الرسم مبعدة لمصلحة الفضاء الممثَّل، وجماليَّة الرسمة تُصبح دالّاً أيقونيّاً يفضي إلى التضادّ مع سلطة القمع. ثمَّة تذوُّق للبسيط في أعمال هذه الفنّانة، فهي لا تُظهر في أعمالها أيَّ سردٍ معقَّد. لوحاتها أشبه بالبيانات السياسِيَّة تطرح دائِماً الصلة بين القضايا العامَّة والفنّ بخاصَّةٍ ووضع المرأة في ظلِّ خطاب الهيمنة لحركة طالبان.

7. إنّ رُسومها هي ملفوظات مُتجانسة، حتى وإنْ ظهرت بلونٍ واحد، فهي تتميَّز من خلال ألوانها وأشكالها، ونسيجها، وموضوعها.

8. تُشكِّل رُسومها فضاءها الخاص وتتعاضد مع الفضاء العام. إنَّها أداة ربط بين الفضاء الداخليّ الذي تعيشه الفنّانة والفضاء الخارجي. هي محاولة لتدوين فضاء مُنتَقى يتضادّ مع فضاء مُستبعد.

9. رُسومها الغرافيتيّة تُركِّز انتباه المتلقّي على معاناة المرأة الأفغانيّة وتجعل من قضيَّة المرأة علامة دالَّة تُعيد خلق الفضاء العامّ وتمنحه الأتّساع الذي ينبغي إعطاؤه للدلالة وتخلق منه فضاءً ثانٍ. فهي تميل إلى كونها شاهد عيان على طموحات المرأة. إنّها ترسم أيقوناتٍ لأحلام المرأة في أفغانستان.

10. تختلف أعمالها على نحو كبير في النبرة والشكل والخطوط وتوزيع الألوان. والعلامة التشكيليّة عندهاً تهدف إلى خلق استعارات رمزيَّة أو كنائيَّة من أجل إنتاج الدلالة التي تُولِّد الأثر المطلوب عند المتلقّي. إنَّها رُسوم تدفعٍ المتلقّي إلى أن يُدرِّب قدراته ليس فقط على التعاطف مع القضايا بل أيضاً على جروح المرأة في العالم الثالث. التي تكمن خلف هذه الأعمال. فهذه الجراح بصورتها المَرئِيَّة الصارخة على الرَّغمِ مِنْ بساطة التنفيذ إلّا أنَّها تُحاوِل خلقَ رموز بصرية قويَّة وصادمة.

11. ليس فقط خطر التفجيرات والعداء تجاه الفنّانات الذي تُواجهه حسّاني في أفغانستان. عادة لا يسمح صاحب الحائط برسم شيء ما على حائطه وبعضُهُم يُفضِّل رسم صورة شخصيّة أو منظر طبيعيّ، ولا يُفضِّل رُسوماً تحمل رسائل مضادَّة لحركة طالبان. قليلون يجرؤون على تقديم الدعم لهذه الفنّانة لهذا من الصعب جدّاً العثور على حائطٍ أو موقع يصلح لرسمة غرافيتيَّة. والسبب الذي جعل حسّاني تستمرُّ في العملِ الغرافيتي على الرَّغم مِنْ هذه الصعوبات كلِّها. هو حبُّها للفنِّ والقوّة التي تتمتَّع بها من أجلَ الخير. إذ يُمكن تغيير آراء الناس من خلال الأعمال الفنيَّة ومشاركة الأفكار معهم. أيضاً لا توجد في أفغانستان صالات ومعارض فنيَّة والفنُّ الغرافيتي هو الشكل المثاليّ لوصول الأعمال الفنيَّة إلى الناس.

12. دخل اسم (شمسيَّة حسّاني) في قائمة أفضل 100 مفكِّر عالمي في مجلَّة (Foreign) Policy's لعام 2014 وتّم إدراجه في المجلَّد الثاني من قصص Good (Night Stories for) Rebel Girls وهي سلسلة إصدارات مصغَّرة للصغار تُسلِّط الضوء على مغامرات الحياة الواقِعيَّة لنساء رائدات. قصَّة كلِّ امرأة مصحوبة أيضاً بصفحةٍ كاملة وصورة بالألوان تُجسِّد روحَها المتمرِّدة.

لهذه الأسباب وغيرها. ومن أجل تحليل أعمال هذه الفنّانة انطلاقاً من علاقة الغرافيتيا بالبلاغة البصرية يُمكِننا التعرُّف إلى أثر بلاغيٍّ قويّ جدّاً في الجوانب الأيقونيّة والتشكيليَّة التي تتكرَّر في رُسومها. في عام 2010 بدأت حسّاني بالرسم على الحيطان، من خلال ورشة عمل للكتابة على الجدران نظَّمتها

**(Combat Communications)**

حيث تَمَّ دعوة فنّان غرافيتي من المملكة المتحدة إلى أفغانستان يُدعى **CHU** لتقديم الفنِّ الغرافيتي وتعليمه لمجموعة تتكوَّن من ثمانية فنّانين. (في ما بعد، أصبحت هذه المجموعة منظَّمة فنيَّة باسم (**Berang Art**) وبسبب المشكلات والصعوبات الكثيرة لم يبقَ مِن أعضاء هذه الورشة إلّا الحسّاني، التي بدأت وحيدة لكنَّها، كانت مليئة بالطاقة والأفكار والأحلام من أجل تحقيق الأهداف. تُركِّز أعمال شمسيَّة حسّاني بشكل كبير على الأفراد والقضايا الاجتماعيَّة، لكنَّها تُصبِح سياسِيَّة في بعض الأَحيانً. لا يُمكِن فصل الشخصيّات عن الموضوعات، أشكالها تنتصر بالتكرار وتُؤسِّس بالتالي صيرورتها الخاصَّة. رُسومها لها شخصيّة – تماماً مثل الشخصيّات التي تقوم بأدوارٍ مختلفة في الأفلام، ولأنها امرأة فهي تفهم مشكلات النساء بشكلٍ أفضل من الآخرين خصوصاً في مجتمع يضع (قيوداً) على المرأة أكثر من الرجال. لهذا اختارت حسّاني أن تكون شَخصيَّتها امرأة. لكنّها امرأة تحمل المصباح، فهذا الضوء يُساعدها على نقل الحالة من الشكوى إلى القول، ويُتيح لها ابتكار مساحتها الخاصَّة داخل تعدُّد الهويّات وتصنيفها ويجعلها تقوم بالأدوار المختلفة: – فهي مرَّةً مقاتلة، ومرَّةً أخرى لاجئة بلا مستقبل تبحث عن السَّلام، وحيناً، حالمة أو غارقة في الألم، وطَوْراً، وطنيَّة تحبُّ وطنها، تُناضِل ضدَّ الماضي والمستقبل وتُحارب اليأس. وفي هذه الأدوار كلِّها، هي مُشبَّعة بخيالٍ ذي خاصِّيَّةٍ مزدوجة من الحُلم والأمل لتُشكِّل بهذا إحالات رمزيَّة وإضماراتٍ في المعنى. صحيح، أنّ المرأة كما تظهر في أغلب رُسوم حسّاني مغمضة العينين وبلا فم، لكنَّها مصحوبة بـ (آلة موسيقيَّة) لتمنحها التحدّي والثقة والقدرة على رفع صوتها بقوَّة. فالاختيار التشكيليّ للعينيْن المغمضتيْن هو مجاز بلاغيّ يُعبِّر عن الدلالة المباشرة للرسالة البصرية. لا يوجد شيءٌ جيِّدٌ يُمكِن أن تراه هذه المرأة. أمّا المظهر الثّاني الذي يخصُّ حذف الفم من وجه المرأة فهو مُبالغة مجازيَّة بالمعنى البلاغي ودلالة على قمع الرسالة اللُّغويَّة في ظلِّ سلطة تُعطِّل حتى آليّات اشتغال اللُّغة. لا تستخدم شمسيَّة حسّاني الكلمات مع الرسم كما يفعل بعضُهُم من الغرافيتيّين. ما الذي يُمكِن أن تُضيفه الكلمات لهذه الرُّسوم التي تطرح أفكارها بهذا الوضوح؟ حيث يتساوى الترميز مع التفسير، والترميزات البصريَّة تظهر من دون إبهامٍ أو غموضٍ أمام المتلقّي ولا تحتاج إلى عناء التفكير.

نتوقَّف الآن عند رسمة غرافيتيَّة واحدة من رُسوم حسّاني– تُصلِح في رأينا–

أنموذجاً للتحليل. رسمتها حسّاني بعد سيطرة طالبان على أفغانستان بعنوان «الموت للظلام». اُنظُر الصورة رقم (7)



أوَّل ما نُلاحِظه أنَّها رسمة تُنتِج خطابها الواضح الذي تسعى إلى إبلاغه، وقبل قراءتها من ناحية بلاغيّة لا بدَّ مِن الإشارة إلى (الإبلاغات) التي تمنح هذه الرسمة هويَّتها الخاصَّة، وهي

### 3.7.3.1. الإبلاغ الوصفيّ

يتجسَّد الإبلاغ الوصفيّ هنا، من خلال كتلة سوداء (إقدام وبندقيَّة) الفنّانة لم ترسم الشخصَ كاملاً، يكفي اللِّباس الأسودُ القصير والحذاء وكعب البندقيَّة للتعبير عن قسوة طالبان. كأنَّها تُريد القول: إنَّ هؤلاء عبارة عن نصف بَشَر، بلا وجوهٍ أو ملامح. أو أنَّهم بوجوهٍ متشابهة. وضعيَّة وقوف الشخص تُذكِّر بجبروت حركة طالبان التي تسعى إلى تحطيم صورة الحياة من خلال تحطيم آنيَّة الزهور التي تتماثل مع طريقة جلوس المرأة أو خضوعها أو انكسارها حيث تتلاشى الحدود بين المرأة والزهرة. خطوط المرأة مرسومة باللُّيونة والنعومة والحبّ، في حين الخطوط المعبِّرة عن رجال طالبان مرسومة بعنفٍ وخشونةٍ ولونٍ أسود يرمز إلى دلالة الموت. الضوء من العناصر التي تلفت الانتباه في أعمال حسّاني، فالهالة الضوئيَّة تمنح المرأة قيمة مضاعفة بالضدِّ من الظلام الفاعل الخفيّ الوحيد. في الخلف صورة المدينة العامرة بأشباح رجال حركة طالبان الظاهرة كمنحوتات تُنذِر بالموت ويقبع في صمتها ظلام الأساطير.

### 3.7.3.2. الإبلاغ التقنيّ

المفردات المرتبطة بالإبلاغ التقنِيّ لها وظيفة بلاغيَّة. والرسم هنا يقوم على واقع أوقيانوسيّ يتعلّق بنمطَيْن متضادَّيْن، أحدهما يُمثِّل العتمة والسيطرة والمجهول والآخر ينكسر مثل حلم. المدلولات التشكيليَّة من وحدة الشكل، اللَّون، الخطوط، الإنشاء التصويريّ، النسيج وتشكيلات التضادّ كلُّها هي ملفوظات بلاغيَّة تخضع إلى تأويلٍ دلاليّ. بين الوردة والبندقيَّة. اللَّون الأزرق الفاتح (ثوب المرأة) واللَّون الأسود (لباس رجال حركة طالبان). طريقة وقوف الرجل (تُمثِّل القتل والدَّمار) وآنية الزهور الملقاة على الأرض كـ (تعبير عن اغتيال الأمل والحلم والسلام) والكثير من التضادّات في هذه الرسمة التي تخلق مدلولات بلاغيَّة. زاوية النظر هي زاوية مستقيمة وكأنَّها تُخاطِبُنا أو تريد أن تضعنا وجهاً لوجه قبالة الموضوع. مقابل الهدوء والبراءة والصفاء الذي تُمثِّله المرأة، يُمثِّل نصفَ الرجل القسوة والتهديد والموت، فحركة طالبان (حاضرة) كسلطة للموت (غائبة) عن تطوُّرات العالم فالحضور هنا يُشكِّل غياباً عن المكتسبات الإنسانيَّة.

### 3.7.3.3. الإبلاغ التأويلي.

الإبلاغ التأويلِي هنا ناتج عن رموز مكشوفة أو أنَّها من الوضوح بحيث لا نستطيع أن نقولَ عنها رموزاً لأنَّها تحمل طبيعة الدّال وليست ملغَّزة. هي أقرب إلى (المجاز) منها إلى (الرمز) عبارة عن ملفوظات أيقونيّة تُحرِّض على علاقة مميَّزة بين الملفوظ والمُشاهد. إذ يوجد ما يُشبه المفارقة الأبجديَّة بين كائن الحلم (المرأة- الزهرة) وكائن الظلام (الرجل- البندقيَّة) فمِنْ خلال رسم مسارات خطِّيّة أو متشابكة تدلّ هذه المفارقة الأبجديَّة الممتزجة بالعتمة على الحلم المُختَطَف من عالم المرأة. هنا تتحقَّق بلاغة الصورة من خلال علاقة التبايُن والتضاد بين الحلم والقمع والاشتغال بحسب مبدأ التنافر الدلاليّ وقد استخدام عناصر مُتنافرة للتأثير في المُتلقّي.

يُشكِّل عنوانِ الرسمة الغرافيتيّة «الموت للظلام» نصّاً موازياً حاضراً من أجل زيادة التدفُّق الدلاليّ في الإرساليَّة البصريَّة. هكذا تُنظِّم الدلالات وتجعل من الرسمة جُمَلاً (نَحْويَّة) وهذا يقودنا إلى خاصِّيَّة المضمون الدلالي. تمنحنا رُسوم هذه الفنّانة نظرةً إجماليَّة على ما يُميِّز سؤالنا: كيف نُواجه الأفكارَ المعتمة التي لا يزورها الضوء إلا لماماً وكيف ينشأ الإبلاغ الغرافيتي عن تجربة

المعاناة اليوميَّة؟ الجواب يفرض ذاته من خلال ذاته. إنَّ ما تفعله رُسوم شمسيَّة حسّاني هو نفس ما تفعله الحركات النضاليَّة الواعية لقضايا شعوبها من خلال المقاومة التي لا تزال حيّة في عدد من مدن العالم.

الجدير بالذكر بعد سيطرة حركة طالبان على كابول فرضت قيوداً شديدة القسوة وعقوبات قاتلة على النساء. تجنَّبت المرأة الظهور -إلى حدٍّ كبير- في الأماكن العامَّة، وقام العديد من الفنّانين بحذف رسائِل الدردشة وحسابات وسائل التواصل الاجتماعي، خوفاً من التداعيات العنيفة والمميتة من قِبَل طالبان. وتوقَّفت حسابات (حسّاني) على وسائل التواصل الاجتماعي لبضعة أيّام، ممّا ترك المعجبين يتساءلون عن سلامتها. لكنَّها، عادت بعد أيّام ونشرت صوراً من سلسلة بعنوان (الموت للظلام) تأكيداً على أنَّها تُواصِل العمل وتُعطي صوتاً لتجربةِ المرأة الأفغانيَّة. في ظلِّ ظروفٍ كهذه، تُواجِه الفنّانات موقفاً خطيراً مضاعفاً كنساء وكمبدِعات يقمن بأعمالٍ تعتبرها طالبان انتهاكاً صارخاً لتفسيرها الصارم للشريعة الإسلاميَّة. لهذا فإنَّ نشر صورة من قِبَل امرأة يُعَدُّ خطوة جريئة إذ لم نقل عملاً انتحاريّاً. فمن خلال رُسوم شديدة البساطة والوضوح اللُّغوي المكثَّف تُمرِّر (حساني) أفكارها المضادَّة للرؤية الدينيّة (الخاصَّة بحركة طالبان). يُمكِن القول إنَّها ليست فنّانة غرافيتيَّة وحسب، بل هي ناقدة ثقافيَّة وعارضة أفكار سياسِيَّة تُمارِس الاشتباك المحكم بين الفنِّ والحياة اليوميَّة في ظلِّ مجتمعٍ خاضعٍ لتطرُّف فكرة الطغيان. إنَّ رُسومَها هي أبجديّات بصريَّة تتواصل مع النَّاس من خلال الرموز المطبوعة في ذاكرتهم. من هنا يُمكِن التعرُّف إلى قوَّة الغرافيتيا فهي تملك القدرة على تسليط الضوء علناً على التحدِّيات التي تُواجهها المجتمعات بعامَّة وعلى المأساة التي تُواجِهها المرأة الأفغانيّة بخاصَّة. كما أنَّها تستدعي الأهميّةَ الحقيقيَّة للفنِّ الغرافيتي بوصفه الفنّ الوحيد الذي لا يركن إلى المواضعات الجاهزة والقادر على تغيير الهويَّة الوظائِفيَّة للبلاغة البصرية. وهذه واحدة من أهمِّ اشتغالاتِ الغرافيتيا وهي أدامة شعلة الاهتمام بقضايا المجتمع واعتبار هذا المفهوم التزاماً فنِّيّاً وأخلاقيّاً.

تُرشِدنا رُسوم (حسّاني) إلى المزايا الفنيَّة لفنِّ الشارع والكتابة على الحيطان والفوائد التي تعود على المجتمع بدلاً من اعتبار الكتابات الحائِطيَّة وسيلة للتخريب. أهميَّة الكتابات الحائِطيَّة وكيف يُمكِن استخدامُها كأداةٍ للفهم وإرسال

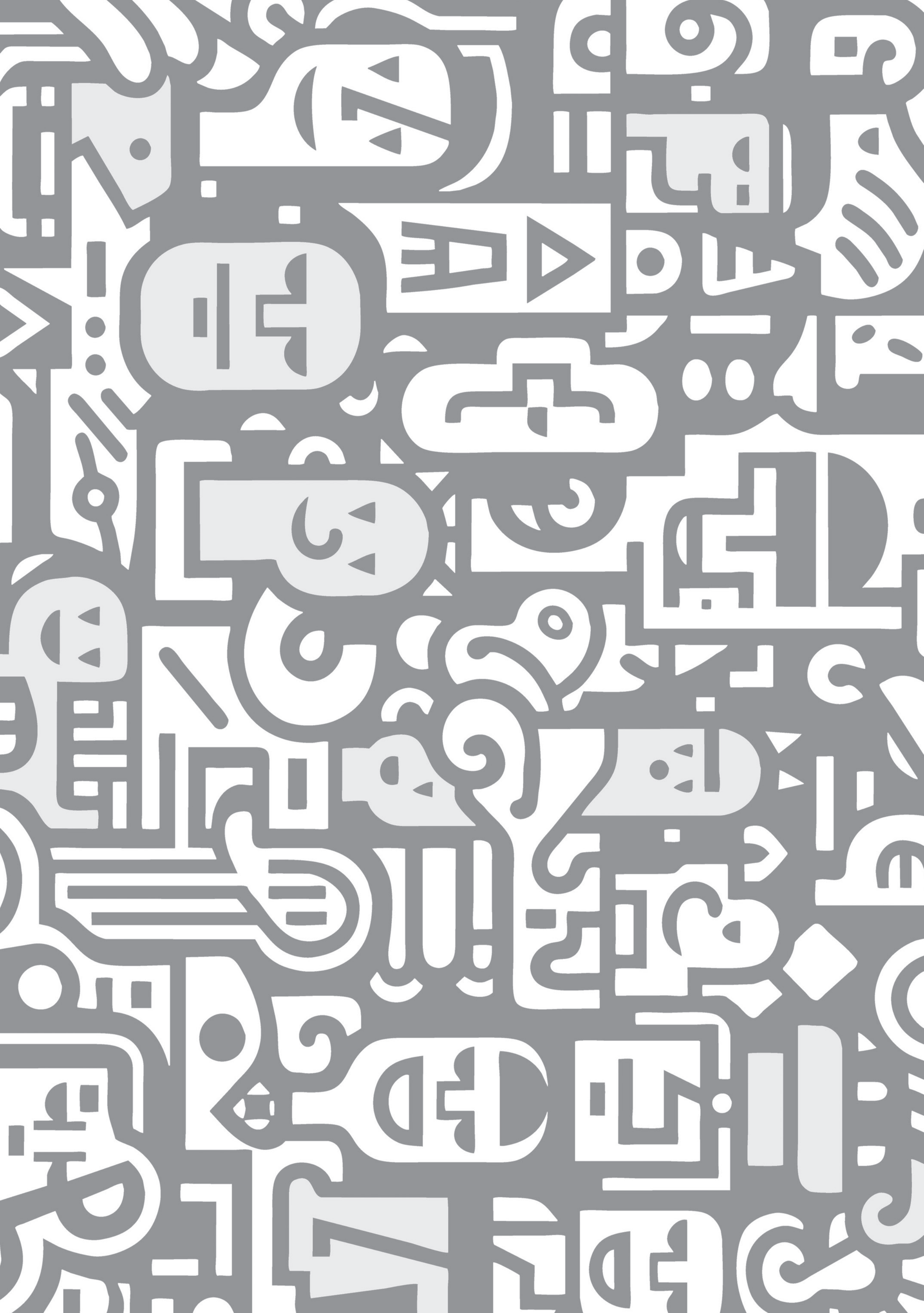
الرسائل الإيجابيَّة وملامسة مشاعر الناس بشكل صريح لهذا تظهر صُوَر الفنّ الغرافيتيّ في جميع أنواع المنشورات من دون طَلَب الإِذْن باستخدامها، فهي مرسومة للمجتمع والمجتمع هو الذي يمتلكها. هذا هو جوهر الفن الغرافيتي. وهذا فهم مختلف لما يُمكِن أن تفعله الغرافيتيا عند استخدامها بطريقة إيجابيَّة فهي تريدنا أن لا ننسى ما يدور حولنا، ولا ننسى ما نُدافِع عنه. وهذه هي الرسالة التي لا يُمكِن أن تتلاشى.

## اِسْتِطْرَاد ثانَوِيّ (5)

إنَّ الأطروحة التي طرحناها في هذا الفصل هي الآتية: -اللُّغة الوظيفيَّة في الغرافيتيا قادمة مِن كيانات تنتمي إلى الهامش وهذا يقود إلى تطوُّر دلاليٍّ وتضاد لغويّ، فلم تعُد اللُّغة في أيدي الأقوياء، للهامش لغته المؤثِّرة أيضاً التي تصوغ (النحو البلاغي) فالسلطة اللُّغويَّة (تتعالق) مع السلطة المهيمنة لهذا تريد الغرافيتيا الخروج من كهنوت المعجم إلى القاموس المعاصر المشبَع بلغةِ اليوميِّ والحياتيّ. إنَّ خياراتِها اليقظة تجاه المكان الشائع أو العمومي ومن خلال تأكيدها على النقد الراديكاليّ للسلطات، وإخلاصها لقول الحقيقة ورهانها على الموقف الواضح، يُجيز لها أن تكون مرجعيَّة ويضمن لها اختلاف الخطاب والظفر بانتصاراتها. هي قادرة على خلق بلاغة خاصَّة تتميَّز بقواعد منهجيَّة مبنيَّة انطلاقاً من تجارب محدَّدة. إنَّها نوعٌ من (الهدم الإبداعي) للمركزيَّة السلطويَّة من أجل إعادة تملُّك الفضاء، فالحائط ليس مجرَّد حيِّز مكانيٍّ بل هو نقطة التقاء للنشاطات الإنسانيَّة في المشهد الحضريّ. وحين نَصِف الدّال التشكيليَّ للكلمات كدال أيقوني فإنَّنا نُشير أصلاً، إلى التشاكل بين الدّال البلاغيّ والأيقونة الغرافيتيَّة بحكم أنَّنا نُعالِجُ أيقوناتٍ خطيَّة ودلالات لفظيَة.

نروم في هذا الفصل مقاربة البلاغة من منظور الغرافيتيا وكيف تجعل الأخيرة من الرسومِ والخطوط والصور والأيقونات خطاباً بلاغيّاً بصرياً. تُعطى هذه المقاربة تسميةً جَديدةً مِنْ قِبَل الكاتب «بلاغة الغرافيتيا» وهي: تأسيس نظري يهدف إلى الكشف عن كيفيَّة اشتغال المفردات التشكيليَّة داخل البلاغة. إنَّها بالتضادِّ مع بلاغة اللِّسان تستخدم التواصل البصري الذي يتحقَّق في الملفوظ التشكيليّ من خلال الأبعاد الأيقونيَّة والرمزيَّة والجماليَّة، بهذا المعنى

هـي الوسـيط المباشـر بين الإنسـان ومحيطـه أو (بيتـر بـان) الفنـون المعاصـرة، الولـد الشـقي الـذي يُصـارع الواقـع ويُفاوِضـه، ينشـغل بخطابـات المجتمـع الحياتـي ويصـوغ بلاغتـه الخاصَّـة حتـى وإنْ كان مَـن سـكّان الهامـش أو يعيـش في (غيتـو).



# الفصل الرابع

## الغرافيتيا وسلطة الخطاب

(وَآتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَفَصْلَ الْخِطَابِ)[1]

1 – القرآن الكريم، سورة ص الآية رقم 20

## 4.1. مدخَلٌ

هل يُمكِن نقلُ مصطلح (الخطاب)[1] إلى حقل الغرافيتيا؟

هل تُساعد الغرافيتيا على إنتاج لغة خطاب بعينها، وهل سيكون لها تأثيرها في التعبير والصورة وبنية التفكير؟ ثمَّ هل يُمكِن وضعُ خطاب الغرافيتيا في مقاربةٍ مع خطاب السلطة أو خطاب ما بعد الكولونياليَّة أو خطابات النزعات العنصريَّة أم أنَّ هذا لا يُسفِر عن قراءةٍ بديلة أو إعادة بناء ما يُسمّى بالمقاربة المعياريَّة. هل تستطيع الغرافيتيا أن تُشكِّل سلطة خطابٍ يُنافس سلطة المؤسَّسة أو القوى السياسيَّة، ما هي علاقة السلطة بالخطاب من خلال الفنِّ الغرافيتي، وكيف تتحقَّق هذه العلاقة؟ يهتمُّ محلِّلو الخطاب في العلوم الإنسانيَّة بعددٍ من الأجناس وبكيفيَّة تناول الخطاب لتلك الأجناس فقد تمَّ تناول الحوارات، الخطب السياسيَّة، افتتاحيّات الصُّحُف، مقالات الرأي، التقارير الإخباريَّة، محادثات العمل، الخطابات العنصريَّة... وغيرها. وتنوَّعت أدوات التحليل واختلف تعريف الخطاب في مجال الدراسات، فهناك الدراسات التي تعتمد اللُّغة بوصفها منهجاً للتحليل، وهناك محلِّلو الخطاب النقديّ، وباحثو الخطاب النفسيّ والاجتماعيّ والثقافيّ وأغلب هذه المجالات تعتمد على مناهج تحليل علميَّة دقيقة. لكن، من النادر أن تتصدّى مناهج التحليل هذه إلى حقل الغرافيتيا أو الكتابات الحائطيَّة التي لا تحظى باهتمام كبيرٍ من قِبَل نقّاد الخطاب وإن كانت عاملاً مهمًّا ضمن النظريَّة الثقافيَّة. وهنا لا بدَّ من الإشارة إلى أنَّ نظريَّة الخطاب (كما عند ميشيل فوكو وغيره) هي ليست منهج تحليل الخطاب وهذا تبسيط راديكاليّ لما هو جوهريّ في حقل الخطاب ذاته. وإنَّنا في هذا المبحث نُحاوِل الاشتباك مع منهج تحليل الخطاب بالتركيز على أسئلةٍ من قبل ما علاقة الغرافيتيا بسلطة الخطاب؟ بالإضافة إلى ذلك، إنَّ الأمر أبعد من مجاورةٍ بين مصطلحين. فهذا يتطلَّب منّا نقل عمليَّة التحليل من دراسة الظاهرة اللُّغويَّة إلى الملفوظ الغرافيتي ومن (الخارج – النصّ)

1 – ما يعنينا في هذا الفصل هو ليس معاني المصطلح أو تأويلاته أو سرد تاريخه. بل الاستفادة من مفهوم (الخطاب) واتِّخاذه منطلقاً للبحث النظري في حقل الغرافيتيا.

إلى (الداخل – الخطاب). وهذا ما يسمح لنا في النهاية الانطلاق ليس من النصوص بل من الأشكال وتشكّلاتها.

من المفاهيم الأساسيَّة في دراسة منهج تحليل الخطاب هناك مفهومان أساسيّان هما، مفهوم الخطاب ومفهوم السلطة. وهذا يرجع إلى ارتباطهما بخطابات مثل:-

1. خطاب العنصريَّة
2. خطاب عدم المساواة
3. خطابات الإثنيَّة والهوياتيَّة واللُّغويَّة.
4. خطاب الكولونياليَّة وما بعدها.
5. خطابات السياسي، الاجتماعي، الثقافي.
6. خطابات نفسيَّة وإيروتيكيَّة.
7. خطابات فنيَّة وإبداعيَّة.
8. خطابات الخَفَيّ والمُظمَّر، الهامش والمركّز، المحو والتدوين.

وعليه يرى الكاتب أنَّ الغرافيتيا قادرة على تمثيل هذه الخطابات بأشكالها كافَّةً. وهذا ما جعلها تفرض حضورها كمادَّة للدراسة في هذا البحث.

لا يُركِّز هذا الفصل على تحليل الخطاب العام الخاضع لسيطرة السياسيّين، البيانات الحكوميَّة، أقوال الإداريّين، مُوزِّعي الأخبار، الجرائد والصحافيين...، بل على الخطاب المُعاقَب – المهمَّش – المبعَد الذي يُسيطِر عليه المطرودون والمهمَّشون والأقليّات وكلُّ تلك الفئات التي تُناضِل من أجل الخروج عن أنماط الخطابات الراسخة. وهذا الخيار مدفوع بعددٍ من الأسباب الأكاديميَّة والأدبيَّة والجماليَّة، ولعلَّ السبب الرئيس هو الغيابُ شبه التام لتناول هذا الموضوع في دراستنا الأكاديميّة على الرَّغم مِنْ الأهميّة. نعترف في البداية بصعوبة الاستعانة بمفهوم سلطة الخطابَ وتطبيقه على الغرافيتيا في ظلِّ غياب دراسات سابقة في هذا المجال. ليس لأنَّه مصطلح خطاب لا غرافيتي بالضرورة أو أنّه لا ينسجم مع مفهوم الغرافيتيا والاستعانة به ليس في مصلحة

البحث ولا حاجة إلى المناقشة. إنَّنا نسعى إلى طرح أسئلة على هذا المنهج الإجرائي الملائِم لتحليلِ مختلف الموضوعات ونُحاوِل أن نُجرِيَ تحليلاً ذا مفهوم غرافيتيٍّ يقوم على الاستعانة بمفهوم سلطة الخطاب والاستفادة من المناهجَ التحليليّة التي نشأت ضمن تحليل الخطاب. إذ لا يُمكِن أن تغيب عن هذا المتن كتابات (فوكو، ألتوسير، أوستن، بيشو، جون سيرل، ميخائيل باختين، هندس وهيرست ...) صحيح، إنَّ دراسات الخطاب قد وسَّعت من دائرة النظر إلى الموضوعات، لكنَّنا، نعترف أيضاً، بسيولة معنى الخطاب كـ (مصطلح) سواء تعلَّق الأمر بالدراسات المعاصرة أو بالمعاجم وفي معظم كتابات أصحاب نظريّات الخطاب). إذ يُمكِن ترجمة الخطاب عند (ميشيل فوكو) من خلال الصراعات أو أنظمة السيطرة «يبدو أنَّ الخطاب في ظاهره شيءٌ بسيط، لكنَّ أشكال المنع التي تلحقه تكشف باكِراً وبسرعة عن ارتباطه بالرغبة والسلطة»[1]. ويدعونا (ميخائيل باختين) الذي يربط الخطاب بالاتِّجاه الحواريّ إلى قراءة خطابات الأُسلوبيَّة التقليديّة عبر الخطاب المباشر «فإنَّ الخطاب المباشر الموجَّه إلى موضوعه، لا يَلْقى سوى مقاومة ذلك الموضوع (الذي لا يستطيع استنفاذه أو الإحاطة به كليّاً)، لكنَّه لا يُصادف المقاومة الرئيسة والمتعدِّدة الأشكال الصادرة عن خطاب الآخرين. لا شيءَ يُزعِجه أو يُناهِضُه»[2]. في كتابها «مقدِّمة في نظريّات الخطاب» تُخبِرنا (ديان مكدونيل): «كلُّ شيء خطاب»[3] ذلك لأنَّ أيَّ فِعلٍ يتحقَّق من خلاله أو عبره إنتاج المعنى يُمكِن أن يُعدَّ جزءاً من الخطاب. وفي ضوء تماثلٍ آخر تُقدِّم (سارة ميلز) رؤيتَها المعلَّقة على جدار الخطاب «يُقدِّم الخطابُ أسلوباً في التفكير في الهيمنة - خضوع الناس للقهر- من دون افتراض أنَّ الأفراد بالضرورة مجرَّد ضحايا سلبيِّين لأنساق الفكر»[4].

ينطلق هذا البحث من التباين بين هؤلاء والوقوف على نظرتهم إلى مفهوم الخطاب. لكنَّنا لا نستطيع أن نتوقَّفَ عند جميع المتون، لهذا انطلقنا من مسعى محدَّد مهتدين بالكثير من الأطروحات اللامعة للكاتب الهولندي (توين

1 - فوكو، ميشيل، (نظام الخطاب)، ترجمة: د. محمد سبيلا، دار التنوير، ص5

2 - باختين، ميخائيل، (الخطاب الروائي) ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة – باريس، ط1، 1987، ص51

3 - مكدونيل، ديان، (مقدمة في نظريات الخطاب)، ترجمة وتقديم: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط1، 2001، ص133

4 - ميلز، سارة، (الخطاب)، ترجمة: عبد الوهاب علوب، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2016، ص42

فـان دايـك- Teun A. van Dijk) ورؤيـاه الثاقبـة في دراسـة الخطابـات المتنوِّعـة في عالمنـا المعاصـر. يقـول الدكتـور (سـعيد يقـطين) عـن إسـهامات فـان دايـك: - «كان سـعي فـان دايـك إلـى إقامـة تصـوُّر متكامـل حـول (نحـو النـصّ) ملِحّـاً منـذ عـام 1972، حيـث ظهـر كتابـه (بعـض مظاهـر أنحـاء النـصّ) وظـلَّ مسـتمِرّاً إلـى عـام 1977 مـع كتابـه (النـصُّ والسـياق) وحتـى كتاباتـه الأخيـرة، حيـث بـدأ ينطلـق مـن تحليـل سيكولسـاني للخطـاب والنـصّ رابطـاً بين الدلالـة والتداوليّـة»[1]

تنتمي دراسـات (فـان دايـك) إلـى نهـج تجريبيّ أوسـع للبراغماتيّة (كمـا دعـا إليهـا تشـارلز موريس مـن الناحيـة النظريّـة) مـع ذلـك، فـإنَّ منهجـه في تحليـل الخطـاب يعتمـد علـى سـياقات نظريَّـة مثـل علـم النفس المعـرفي، وعلـم النفس الاجتماعـي، وعلـم الاجتمـاع وخطابـات المواقـف العرقيّـة. ودراسـاته عـن الخطابـات المتحيِّـزة هـي ليس مجـرَّد كتابـات في تحليـل الخطـاب التطبيقي، بـل هـي فحوصـات تكشـف عـن التمثُّلات المعرفيّـة المفترضـة للمواقـف العرقيَّـة واسـتراتيجيّات الاسـتخدامات العقليَّـة ضمـن نطـاق اجتماعـيٍّ- ثقـافيٍّ- اقتصـاديٍّ- سياسـيّ. هـو يُقـدِّم تحليلاتـه ضمـن إطـارٍ متعـدِّدِ التخصُّصـات. لكنَّـه - للأسـف الشـديد - ظـلَّ مُقيَّـداً، أو محصـوراً بآفـاق خطابـه الخـاصّ، إذ لـم يتوصّـل إلـى تنـاول الغرافيتيـا كخطـاب، لـم يُشِـرْ إليهـا ولـم يُحوِّلهـا إلـى موضـوعٍ للدراسـة قائـم بذاتـه أو يضعهـا داخـل نسـق مـن الأنسـاق المفاهيميَّـة.

مـن المفيـد في هـذا المقـام أن نُشـيرَ إلـى أنَّنـا ننطلِـق في مفهومنـا للخطـاب مـن خلال تحديـد زاويـة النظـر وحصـر المعنـى بالعلاقـة مـع الغرافيتيـا وهـي محاولـة تطرح أسـئلة مـن أجل إضفـاء معانٍ جديـدة علـى هـذا الحقـل. ولا بـدَّ مـن إشـارة أخـرى أخيـرة. إنَّ «القـراءة الطباقيَّـة» التـي اسـتوحاها إدوارد سـعيد مـن حقـل الموسـيقى، حيـث قـدّم سـعيد طباقـاً مغايـراً بين الجمالـيّ والنقـديّ يهـدف إلـى تشـكيل نقـد مُضـادٍّ ومُقـاوم وهـو يُعيـد الاعتبـار لمـا هـو هامشـيّ، هـي التـي قادتنـا إلـى هـذه «القـراءة الطباقيَّـة» بين الغرافيتيـا وسـلطة الخطـاب.

1 - يقـطين، سـعيد (انفتـاح النـصّ الروائـي- النـص والسـياق)- المركـز الثقـافي العربـي، الـدار البيضـاء- المغـرب، ط2، 2001، ص14

## 4.2. الغرافيتيا بوصفها خطاباً

في كتابه (فتح أمريكا- مسألة الآخر-) وهو من الأعمال المهمَّة في حقل تحليل الخطاب، يذكر (تزفيتان تودوروف) « في زمن سقراط، كان من عادة الخطيب أن يسأل جمهوره عن جنس أو أسلوب التعبير الذي يؤثرون: الأسطورة - أي السرد- أم الحجاج المنطقيّ، وفي عصر الكتاب لا يُمكِن ترك هذا القرار للجمهور»[1]. إنَّ الانخراط في استراتيجيَّة تحليل هذا الاختزال اللامع لتاريخ الخطاب يعني أنَّه مرَّ بثلاث مراحل وهي: - **أوَّلاً:** مرحلة السرد. **ثانياً:** مرحلة الحجاج المنطقيّ. **ثالثاً:** مرحلة عصر الكتاب. في المرحلتين الأولى والثانية خضع الخطاب (بشكلٍ أو آخر) إلى سيطرة الجمهور (السياسي، الاجتماعي، الثقافي). وفي المرحلة الثالثة أي عصر الكتاب تحوَّل الخطاب إلى بناء آراء مضادَّة وليست متماثلة لخطاب الجمهور. وأصبح إسكات (الغريب)، (المُبعَد)، (الهامِش) الذي تُمارِسه السلطة يُعدّ تعبيراً كنائيّاً عن إسكات النصوص المنتجة داخل المجتمع. في واقع الأمر إنَّ الأهمَّ من تقصّي المجاز في هذه الملاحظة التمهيديَّة لا بدَّ مِن إعادة قراءة الاستعارة بشكلٍ آخر بغية توظيفها بشكلٍ يخدم أطروحاتنا، وهذا يعني، أنَّ الجمهور لم يعُدْ هو المهيمن على إنتاج الخطاب وأنَّ الكتابة لم تعد إنتاج المركز فحسب. لكنَّه، يعني أيضاً، بقدر ما كان خطاب الحداثة مخوَّلاً بتمثيل الشرائح الصاعدة والظافرة في المجتمعات الحديثة، كان الخطاب الغرافيتي مضطرّاً إلى تمثيل الشرائح المهمَّشة والمقموعة. ليس فقط لأنَّه كان يحمل رسالة الحريّة، ويرتطم تالياً بالممنوعات في ظلِّ قوانين السلطات المهيمنة، بل، أيضاً، لأنَّه كان مطارداً من جانب السلطات التي رأت فيه تخريباً.

يذهب (فان دايك) في تحليله لعلاقة الخطاب بالسلطة إلى قوله: - «يُمثِّل الخطاب نوعاً مِن أنواع الممارسة التمييزيَّة المؤثِّرة، فالنُّخَب الرمزيَّة التي تتمتَّع (بحريَّة التعبير) في المجتمع، فضلاً عن مؤسَّساتها ومنظَّماتها تُعدّ مثالاً للمجموعات المتورِّطة في سوء توظيف السلطة أو الهيمنة»[2] إذاً، علاقة الخطاب بالسلطة في رأي (فان دايك) لها مظاهر عنصريَّة متحيِّزة لأيديولوجيا هذه

---

1 - تودرووف، تزفيتان، (فتح أمريكا- مسألة الآخر)، ترجمة: بشير السباعي، الناشر: سينا للنشر، القاهرة ط1، 1992، ص9

2 - فان دايك، توين، (الخطاب والسلطة)، ترجمة: غيداء العلي، مراجعة وتقديم: عماد عبد اللطيف، المركز القومي للترجمة، القاهرة ط1، 2014، ص221

السلطة. هذا لا يعني أنَّ التمثُّلات العنصريَّة تكون واضحة دائماً (مثل مظاهر العنصريَّة بين أبيض وأسود) لكنَّ البُنى الخطابيَّة التي تُقدِّمها السلطة بأحكامها التعميميَّة تُقدِّم باعتبارها حقائق غير قابلة للنقاش من الطرف الآخر (المهمَّش) وهذا جانب آخر من جوانب العنصريَّة. هنا يتجاوز (فان دايك) مفهوم منتج الخطاب إذ يضعه في إطارٍ متوارٍ وهذا شكلٌ من أشكال الغرافيتيا، فالممارسة الخطابيَّة التي يُصدرها (الهامشُ ضدّ المركز) (الأسود ضدَّ الأبيض) هي منتج من قِبَل فنّان مجهول أو غائب أو متوارٍ يُقدِّم رسائله لمن يريد من دون الالتفات إلى هويَّة الصانع أو المبتكر وهذا يعني، خطاباً واسعاً ومتشعِّباً ينسج أنساقه الخفيَّة عبر التقليل من هيمنة السلطة العنصريَّة المتحيِّزة لخطابها وقواعدها وشروطها. هكذا نتوصَّل إلى أنَّ الغرافيتي غير معنيّ بوظائف الخطاب بمقدار ما هو معنيٌّ بـ (آثاره) وأنَّ علاقة الغرافيتيا بسلطة الخطاب هي باختصار عبارة عن نسق مضاد لمقولات السيطرة والهيمنة.

ما يُميِّز مفهوم الخطاب الآنَ هو الانفتاح على مختلف التأويلات، لا سيِّما في ظلِّ التحوُّلات والمناهج والاتِّجاهات الحديثة، وسبق لخطاب ما بعد الكولونياليَّة (إدوارد سعيد، هومي بابا، غاياتري سبيفاك، بيل أشكروفت وغيرهم) الانفتاح على خطاب المقاومة (مقاومة الخطاب الاستعماري بالنسبة إلى الشعوب المستعمَرة ممّا شكَّل حالةً ثوريَّة نقديَّة في التعاطي مع سلطة النصِّ ومناهضة خطاب المستعمِر) تُعرِّف (ماري كلود سموتز) الدراسات ما بعد الكولونياليِّة باعتبارها «منهجاً نقديّاً، يهتمّ بشروط الإنتاج الثقافي للمعارف حول الذات والآخر، كما يهتمّ بالقدرة على المبادرة والفعل لدى المضطهدين في سياق الهيمنة المتسلِّطة»[1] فإذا كانت المقاومة في نظريَّة ما بعد الكولونياليَّة قائمة على رفض الهيمنة الإمبراطوريّة وآلهتها الاستعماريَّة الجديدة فإنَّها في الغرافيتيا قائمة على مجابهة الهيمنة بأفعال مضادَّة نابعة من مصالح المجتمع من أجل استعادة الفضاء العام من سيطرة السلطة وتحويله إلى فضاء ثقافي. تسعى الغرافيتيا إلى اختراق خطاب السلطة بخطاب مضادٍّ يهتمّ بالهامش والمقموع والمنسيّ وكتابته على حائط في الفضاء العام بالضدِّ من الثقافة (الحواضريَّة) السلطويَّة التي حوَّلت الفضاءات العامَّة إلى فضاءات فارغة. من هنا نعثر

---

1 – نقلاً عن كتاب (إيف كلفارون) إدوارد سعيد الانتفاضة الثقافيَّة، ترجمة وتقديم: د. محمَّد الجرطي، منشورات صفحات– سورية – دمشق 2017، ط1، ص136–135

على نوع من التجانس أو التجاور يُركِّز على فعل المقاومة المُشتَرَك بين خطاب ما بعد الكولونيالِيَّة وخطاب الغرافيتيا، إذ يُضفي امتيازاً ضمنيّاً على لغة الخطاب الغرافيتي التي تسمح للنصوص بإمكانيَّة الحديث ضدّ السلطة. هي ضرب من المقاومة أو رفض الخضوع إلى خطاب السلطة. وعليه فإنَّ نموذجها الخطابيّ يُظهِر فاعليّته بهدف نقض خطاب السلطة عبر نصٍّ مضادّ، بمعنى أنَّ خطاب الهيمنة والأقصاء والتهميش وثقافة المركز الذي تُمارسه الكولونيالِيَّة يُحيل إلى الخطاب الذي تفرضه السلطات على الغرافيتيا من خلال الممارسة الدالَّة وتمثيلها.

يعمد منتجو خطاب ما بعد الكولونيالِيَّة إلى قراءة ودراسة الأثر على الثقافة واللُّغة والمجتمع، على العكس تماماً من مفهوم الخطاب الكولونياليّ الذي يُركِّز على استعمار المكان وإزاحة الآخر ضمن استراتيجيّات خطابيّة محدَّدة. فإذا كان الصراع بين السلطة والهامش يتركَّز حول مصطلح «الازدراء» - بحسب مفهوم (هومي بابا)- «هذا المصطلح الذي صيغ على تخوم الحرمان الإثنيّ فكان دالولاً للعنف وعَرَضاً من أعراض الظلم الاجتماعي في آنٍ معاً»[1]. وسبق لـ (إدوارد سعيد) الإشارة إلى اختلاف المعايير بين (السلطة - المركز) و(المثقَّف - الهامش) بالقول: «كان من الأنشطة الفكريّة الرئيسة في القرن العشرين...العمل على الطعن في السلطة أو التشكيك فيها، ناهيك بتقويضها»[2]. ويُخبِرنا (بيل أشكروفت) عن استراتيجيّات الاستيعاب التي تُمارِسها السلطة من خلال مفهوم (استيعاب الهامشي) «التهميش هو الحالة التي تبنَّتها العلاقة المفترضة بمركز متميِّز، إنّها عمليّة (إضفاء صفة الآخريَّة) التي تخضع لتوجيه السلطة الإمبراطوريّة. لكنَّ إقصاء المركز لا يتضمَّن بناء بؤرة ذاتيّة بديلة، أي (مركز) جديد، بل في الواقع ينتهي فعل الاستيعاب بنصٍّ ما بعد الكولونيالِيَّة إلى احتضان ذلك الهامشي»[3]. فهذا الصراع يغدو سيرورة التفاعل الرمزي، نسيجاً من الاختلاف بين (المركز والهامش) (الثابت والمتغيِّر) (الأنا والآخر) - على اعتبار أنَّ خطابات مثل:

1 - بابا، هومي، ك، (موقع الثقافة)، ترجمة: ثائر ديب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 2006، ص39

2 - سعيد، إدوارد، (المثقَّف والسلطة)، ترجمة وتقديم: د. محمَّد عناني، الناشر: رؤية للنشر والتوزيع- القاهرة، 2006، ص154

3 - أشكروفت، بيل- غريفيث، غاريث- تيفن، هيلين، (الردّ بالكتابة، النظريَّة والتطبيق في آداب المستعمرات القديمة). المحرّر العام، تيرينس هوكس. ترجمة: د. شهرت العالم، المنظمة العربية للترجمة، بيروت- لبنان. ط1، 2006، ص176

(الهامش) (المتغيِّر) (الآخر) من خصائص رؤى ما بعد الكولونياليَّة - إنَّه نوع من تراتيبيّة مفروضة من قِبَل المركز فيقوم خطاب الهامش بإعاقة آثار هذا المركز. إنَّ اشتباك الخطاب الغرافيتي مع السلطة من ناحية الأداء هو اشتباك التناحر وليس الاستيعاب. لهذا تقاوم الغرافيتيا القانون ويقودها إيمانها بضرورة الفنّ إلى هذه المغامرة. هي تخوض نضالاً شاقّاً من أجل تحقيق إبداع مضاد لأسواق الفنّ الرائجة. وهي فنٌّ منجَزٌ ليس لتحقيق الكسب الماديّ بل لمحاربة الكولونياليَّة الجديدة الممثَّلة بالشركات بدلاً من الاستعمار الذي يعود وينسلُّ بوجوهٍ جديدة. إنَّها الصوت الذي يتكلَّم بتحدٍّ على مقربة من مركز السلطة. هي نوع ممّا يُسمّيه فرانتز فانون (ثقافة مقاتلة). فنٌّ يتوسَّط بين التحدّي و(النشاط الجماهيري) مقاومة تُقدِّم نفسَها في سياق ثقافيٍّ «لأنّ سياق ثقافة مقاتلة يُهيِّئ الأرضيَّة لـ (تحوُّل جذريّ في الوعي)...»[1].

الخطاب يمنح كلماتنا القدرة على الإقناع، وكلُّ خطابٍ يأخذ طابعَه الإقناعي. هذا الأمر لا ينطبق على السياسة فقط. فكلُّ شيءٍ حولنا يحتاج إلى خطاب. سواء أكنتَ رئيساً لدولة عظمى أو أباً تقليديّاً تُحاول إقناع أطفالك بأهميَّة تناول الفاكهة، أنتَ تحتاج إلى معرفة أدوات الخطاب من أجل تحقيق الإقناع. لقد تلقّى الإقناع الدعم اللامحدود منذ ظهور الأطروحات البلاغيَّة الأولى خصوصاً في التراث اليوناني، وأصبح موضوعاً جذّاباً يستحقُّ الدِّراسة... ومنذ ظهور الفنِّ الغرافيتي ارتبط نمط خطابه بالإقناع لأنَّه يتوجَّه بشكلٍ مباشر إلى الناس، فهو خطابٌ مدروسٌ له أهدافه ويختلف جذريّاً عن الخطاب الارتجالي الذي ينقله الخطيب أو السياسي إلى المتلقّي. وغالباً ما يجد منتجو الغرافيتيا طرقاً مباشرةً للتعبير عن مقاومتهم وعادة ما يتَّخذ رفضُهم شكلَ الكتابة على الحيطان وهكذا يجد (المُغَرفت) طريقه للتعبير عن نوع من (الإنكاريّة)[2] لـ (بُنى السلطة) وهيمنتها. يتميَّز الخطاب الغرافيتي بتنوُّع مفرداته اللُّغويَّة (كلمات، رسوم، حروف، ألوان، أشكال، توقيعات...) على العكس من الخطاب البلاغي الذي يكون محدوداً بالمفردات المعجميَّة لهذا يُدرَسُ عن طريق النصّ.

1 - غبسون، نايجل سي، (فانون المخيَّلة بعد – الكولونياليَّة)، ترجمة: عايد أبو هديب، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات. الدوحة- قطر، طا، 2013، ص214

2 - الإنكاريَّة او أناركيزم، باللغة الإنكليزيَّة (anarchism) من غير حكّام، وتُسمّى أيضاً لاسلطويَّة هي فلسفة سياسيَّة، فكرتها أنَّ الدولة غير مرغوب فيها وايضاً غير مهمّة وهي مضرّة للمجتمع.

بينما يُمكِن دراسة الخطاب الغرافيتي عن طريق أساليب (الرَّسم، الكتابة، الألوان، التوقيعات، المواقع...) وسنُحاول هنا أن نذكر بعض النقاط بإيجاز:

1. الخطاب الغرافيتي هو الأبن الشرعيّ للكتابة، على العكس تماماً من الخطابات الأخرى مثل: (الحوارات، المناقشات، المقابلات، المحاضرات) فهي ابنة شرعيّة للشفاهي وغير شرعيّة للكتابي، لهذا تُحاوِل أن تجد لها سجلاً خطيّاً من خلال التدوين (تدوين التصريحات، المقابلات، محاضر الاجتماعات...) فالخطاب المنجَز شفويّاً - حتى وإنْ كان مخطَّطاً له - بحاجة إلى التدوين ليُصبِحَ نصّاً.

2. الخطاب الغرافيتي هو خطابٌ علنِيٌّ، لكنَّه، غير خاضع للرقابة، على العكس تماماً، من أغلب الخطابات الجمعيّة وهذا يُعزِّز من نفوذه الإقناعي ويعتبر شكلاً من أشكال مقاومة السلطة.

3. يهتمُّ خطاب الغرافيتيا بإنتاج صور هي نسخة من الواقع حتى وإنْ بدأت تسخر من الواقع نفسه. وأولى آليّات هذا الخطاب هي (التعليق) على قول سياسي أو سلطة ما، فالتعليق حتى وإنْ كان ساخِراً فهو يُضفي تداوليَّة على النصِّ أو القول إنَّه يقول ما كان يُقال في صمت، ما كان يُنطَق من وراء حجاب النصّ، يقول ما لم يقله القول، يُزيح عنه الزيف ويكتبه من دون كللٍ كحقيقةٍ على حائط.

4. مقابل السلطة الرقابيَّة يملك (المُغَرفِت) السلطة الأدائيَّة أي القدرة على كتابة الحقيقة على الحيطان أو رسم صورة المجتمع الذي نعيش فيه.

5. خطاب الغرافيتيا يجعل من مكان الحائط «استعارة» ولا يكتفي باستخدامه كمجرَّد حامل للرسالة.

مِن أهمِّ القواعد الأُسلوبيَّة التي تُميِّز الخطاب الغرافيتي هي:

1. التلقائيّة. 2. البساطة. 3. التنويع. 4. الحيويَّة. 5. وضوح الفكرة .6. سرعة التنفيذ.

هنا، نطرح السؤال: كيف يتحدّى (المغرفتون) السلطات التي يُواجهونها؟

مِن أجل الجواب عن هذا السؤال يتحتَّم علينا دراسة خطاب الغرافيتيا ليس مِنْ جهة (أفعال الكلام) بل مِنْ جهة (أفعال الأداء) ومِنْ جهة الأثر الذي يُحدِثه قول الحقيقة على المتلقّي، ولو حاولنا وصف الأداء الغرافيتي كفعل مضاد فهو صيغة لقول الحقيقة، وباستعارة المفهوم من (ميشيل فوكو) يُمكِننا القول إنَّ الغرافيتي هو «ذلك الذي يقف ويتناول الكلمة ويقول الحقَّ أمام الطاغية، ويُخاطِر بحياته»[1]. يتردَّد صدى هذا المفهوم أيضاً لدى (إدوارد سعيد) لكن، من زاوية أخرى، يقول سعيد «لا يستطيع أحد أن يرفع صوته للتعليق طوال الوقت على جميع القضايا. ولكنَّني أعتقد أنَّ أمامنا واجباً خاصّاً يتمثَّل في مخاطبة السلطات التي يُنصِّبها المجتمع ويُخوّل لها سلطة إدارة شؤونه»[2] من هنا نستخلص الدلالة الفكريَّة لموقف الغرافيتيا والتي يُمكِن ترجمتها بـ (أفعال فرديّة) غير خاضعة للخطوط التي ترسمها الأيديولوجيّات الحزبيّة. وفي السِّياق نفسه يُؤكِّد إدوارد سعيد «ليس قول الحقيقة للسلطة ضرباً من المثاليَّة الخياليَّة، بل إنَّه يعني إجراء موازنة دقيقة بين جميع البدائل المتاحة، اختيار البديل الصحيح، ثمَّ تقديمه بذكاء في المكان الذي يكون من الأرجح فيه أن يعودَ بأكبر فائدة وأن يحدث التغيير الصائب»[3] مِنْ هنا، لا يُمكِن إنكار أنَّ المقاومة الغرافيتيّة هي قوَّة أساسيَّة في الاختراقات السياسيَّة وأن فعل التحدّي يكسب قوّته كفعلٍ ثوريٍّ يرفض الإذعانَ ويُعبِّر عن خرقه لمعايير الهيمنة، ومن نتائج هذا التحدّي المكشوف إعلان (المخفيّ) ليُصبِح حقيقة علنيّة تُشكِّل تهديداً مستمِرّاً للسلطة لا تستطيع على الرَّغم مِن جبروتها أن توقفَه، فالشكُّ المعلَن بالسلطة والمكتوب على حائطٍ في الفضاء العام هو أكثر تهديداً للسلطة من الموقف غير المعلن الذي تُمارسه الأحزاب المعارضة بشكلٍ خفيٍّ والذي لا يُمثِّل أيَّ تحدٍّ للهيمنة لأنّه مثل اللِّص الذي ينسلُّ بحذرٍ في الظلام، بينما التحدّي العلنيّ الواضح لخطاب الغرافيتيا يُشكِّل ثغرةً في الجدار الرمزيّ للسلطة فهو الفنُّ الذي يرفض الانحناءَ أمام الهيمنة. لهذا تتعامل النُّخَبُ الحاكمة مع الفنّانين الغرافيتيّين كما تتعامل مع (عصابات) من أجل أن تُجرِّد

---

1 – فوكو، ميشيل، (حكم الذات وحكم الآخرين) – دروس أُلقيَت في الكوليج دو فرانس (1982–1983) ترجمة: الزواوي بغورة، مراجعة: محمَّد المعزوز، الناشر: مؤمنون بلا حدود للنشر والتوزيع، المملكة المغربيّة–الرباط، رقم وتاريخ الطبعة 2019–1 م، ص93

2 – سعيد، إدوارد، المثقَّف والسلطة، مصدر سابق، ص164

3 – المصدر نفسه، ص169

هـذا الفنّ مـن موقفـه الثـوري أمـام الـرأي العـام. فمـن يسـيطر علـى الخطـاب يسـيطر علـى الموقـف. ومـن يسـتطيع أن يقـول ويملـك المنفـذ إلـى وسـائل إنتـاج الخطـاب يسـتطيع أن يسـيطر علـى الفضـاء العـام. وهـذا يقودنـا – مـن جديـد- إلـى رسـم ديناميّـات العلاقـة بين بُنـى الخطـاب وبُنـى السـلطة ونفتـرض أنَّ دلالـة هـذه العلاقـة تُظهِـر بشـكلٍ أفضـل خطـاب الغرافيتيـا كـ (سـلطة) **وسـنُحاول أن نتناولَـه على مسـتويين:-**

1. المسـتوى الأنطولوجـي، ونعنـي بـه: ماهيَّة الغرافيتيا، مفهومهـا، أدواتها، طبيعتها، علاقتهـا بـالمجاورة مثـل تلـك النمـاذج الفنيَّـة التـي تُشـبهها أو تتجاور معها.
2. المسـتوى البرجماتـي: ونعنـي بـه، فعاليّـة الخطـاب الغرافيتـي في الحيـاة الإنسـانيَّة.

## 4.2.1. المستوى الأنطولوجي

رفـع فنّانـو الهامـش مـن قيمـة الخطـاب الغرافيتـي كمصـدرٍ موثـوق بـه، باعتبـاره، خطابـاً صـادراً عـن سـلطةٍ معارضـة أو بالضـدِّ عـن السـلطات القائمـة وهـذا مـا يُوفِّـر الثقـة ويُسـهِّل التلقّـيَ مـع الجمهـور. إذ تسـمح لغـة الخطـاب في الغرافيتيـا للجميـع بـأن يتكلمـوا في مـا هـو (محظـور) أو مـا كان مسـتبعداً، مهمـلاً، مهمَّشـاً، لأنّـه لا يتَّفـق مـع شـروط سـلطةٍ بعينهـا. وبالتالـي فهـي تُركِّـز علـى خلخلـة الخطـاب نفسـه باعتبـاره شـرطاً يهـدف إلـى وضـع الغرافيتيـا ضمـن تقييـد متَّفـق عليـه. إنَّهـا لغـة خطـابٍ لا تتقيَّـد بمعاييـر الخطـاب أو بخطـاب يُريـد لخطابـه أن لا يخضـع للقيـود التـي تفرضهـا حـدود الخطـاب. هـي التعبيـر الخـارج عـن سـلطة الخطـاب.

دائمـاً مـا ترسـم الأنسـاق الأيديولوجيّـة آليّـات للإخضـاع مـن أجـل أن تؤمِّـن طاعـة المحكوم للحاكم، فالسـلطات المهيمنـة تُعبِّـرُ عن نفسـها من خلال اسـتعراض الطابـع الرمـزيّ للسـيطرة المُعبَّـر عنهـا بمظاهـر القـوَّة وإصـدار القوانين. فالرقابـة الخفِيَّـة التـي تُمارسـها السـلطات اليـوم هـي رقابـة (أورويليَّـة – نسـبة إلـى جـورج أورويـل). تُكافِـح الغرافيتيـا كلَّ الأشـكال والمفـردات المسـتعمَلة لتسـمية نمـاذج السـيطرة والظواهـر الجبْريَّـة التـي تُذكَـر بتاريـخ سـبق العصـر الحديـث وإلـى اليـوم فالمجتمعـات الرأسـماليَّة مارسـت التهميـش لقطاعـاتٍ واسـعةٍ مـن سـكّان هـذه المجتمعـات لهـذا يُقابِـل العقـاب العلنـي الـذي تُمارسـه السـلطاتُ المهيمنـة بأعمـال

احتفاليَّة من قِبَل الفنِّ الغرافيتي. إنَّ طقوس التعبير التي تُمارِسها السلطات هي تعبيرٌ عن التراتيبيَّة: السلطة تستخدم القوَّة القاهرة بحسب قوانينها وشروطها الخاصَّة وتُطالِب الفنَّ أن يُطيع طاعةً عمياء شأنه شأن الحيوانات المستأنِسة. والغرافيتيا هي الكابوس المزعج الذي (يُشوِّش) على أحلام اليقظة الخاصَّة بالسلطة. وعلاقة التضادّ بين السلطة والغرافيتيا هي سلاحٌ في هذا الصراع، لكنَّه سلاحٌ مصنوعٌ من المهارات والتحدِّيات والحريَّة والفنّ- بالنسبة إلى الغرافيتي- ومهما قدَّمت السلطة من «تنازلات» فهي لا تستطيع وضعَ الفنِّ الغرافيتيّ في حالةٍ من التكيُّف والطاعة والإخضاع. ترفض الغرافيتيا خطابَ الإخضاع وممارساته، وتنظر إلى السلطة في إطار قوى القمع. ولا نُبالِغ بالقول: إذا كان محو الغرافيتي هو الخطاب الذي تُمارِس الطبقة المهيمنة من خلاله سلطتها، فإنَّ الخطابات النقيضة وأنواع المقاومة والغرافيتي ستكون موجودة على الدوام.

## 4.2.2. المستوى البرغماتي

سلطة الخطاب الغرافيتي تسعى إلى غاياتٍ ومقاصدَ وأهدافٍ من أجلها نكتب أو نرسم على الحيطان، حتى لو أدرجنا (اللَّهو- العبث - التخريب) فهذه وظيفة من وظائف الغرافيتيا. إنَّ كتابة الحقيقة على الحيطان هي السلطة الوحيدة التي يملكها المُغَرفِت. لهذا تسعى السلطة إلى السيطرة على إنتاج الخطاب وأنماطه المختلفة، فهي صاحبة النفوذ ومن يملك زمام المبادرة في الكلام، هي مَن تملك الخطاب العام وتختار من يتلقّى هذا الخطاب لا سيّما ما يصل إلى الجمهور. يقول (فان دايك) «ومِن المهمِّ- أيضاً- تأكيد أنَّ السلطة لا تظهر «في» الخطاب أو «عبر» الخطاب فحسب، لكنَّها كقوَّة اجتماعِيَّة تكون «وراء» الخطاب أيضاً، عندئذ، نجد أنَّ العلاقة بين الخطاب والسلطة وثيقة جدّاً، فالخطاب مظهر مباشر لسلطة طبقةٍ أو فئة أو جماعةٍ أو مؤسَّسة ما، ومظهر للموقع أو المكانة التي يتمتَّع بها أفرادها»[1]. وتسعى الغرافيتيا إلى مقاومة هذه السيطرة من خلال سلطة مضادَّة يسيطر عليها من لا يملك وسائل الإنتاج (بالضدِّ من التحليل الماركسيّ الذي يقول من يملك وسائل الإنتاج يملك السلطة) وبالضدِّ من القول الشائع: ليس لدى الهامش ما يقوله،

1 – فان دايك، توين، (الخطاب والسلطة)، مصدر سابق، ص85

الهامش متروكٌ للصمت، مثل: (الأقليّات، الفقراء، المهاجرين، السجناء...) لهذا نجده يملك دور السلطة المعارضة ويُواجِه السلطة من خلال طرح الخطابات المضادَّة وموضوعاتها وأساليب تقديمها.

تُحاوِل السلطة السيطرة على (أفعال الكلام)[1] وتُحاوِل المقاومة معارضة الأوامر، القوانين، الإدانات وغيرها من خلال السيطرة على (أفعال الأداء). تُؤثِّر السّلطة في أنماط الخطاب من خلال مؤسَّساتها المتنوِّعة، مثل: أجهزة الدولة، وسائل الإعلام، الأحزاب السياسِيَّة، ومؤسَّسات التربية والتعليم ....، وربَّما تتخصَّص كلُّ مؤسَّسة من هذه المؤسَّسات بنمط خطاب معيَّن أو أكثر وتتعاون في ما بينها من أجل خلق خطاب موحَّد للسلطة. تُقدِّمُ السّلطة صورةً نمطيَّة عن الهامش (العاطلون عن العمل، الفقراء، الجرائم، العشوائيَّة، التردّي الاجتماعي...) ويتمُّ توظيف الخطاب الإعلامي لإضفاء الشرعيَّة على مثل هذه النظرة فالخطابات الموجَّهة ضدّ الأقليّات تُمارِس سلطتها بواسطة السخرية والانتقاص والإساءات العرقيَّة والتعبيرات العنصريَّة أو من خلال توظيف بعض العبارات اللُّغويَّة التي لا تفصح بشكلٍ واضح ومباشر عن الإساءة لهذه الأقليّات. بالمقابل، قد تُحقِّق المعارضة أفعالاً خطابيَّة تُؤثِّر في هيمنة السلطة. تملك السلطة استراتيجيّاتٍ مختلفة تُمكِّنها من السيطرة على الخطاب، ويملك الهامش «الأسلوب» لمواجهةٍ هذه السيطرة من خلال أفعال غرافيتيّة تنتهك خطابات السلطة وقوانينها وأهدافها وقيمها.

إنَّ خطاب الغرافيتيا المضادّ يتكوَّن مِمّا هو أكثر من نقضّ خطابات السلطة القائمة. هو سلطة تذهب إلى المعنى والدلالة بعيداً عن الملفوظ بمعنى هو ينظر إلى القطعة المرسومة ليس كنظام بل كرسالة. من هنا نعود إلى وقفة جديدة مع كتابات (فان دايك) وقفة تحليليَّة يُمكِن فيها البدء من سؤال: – هل يُمكِن ترجمة كتابات (فان دايك) إلى أفكار غرافيتيَّة؟

إنَّ كتاباتِه عن العنصريَّة مثلاً لا تمسُّ جوهر الغرافيتيا وهو يقيناً لا يتناول هذا الحقل في دراساته ولا يُشير إليها كفعل مقاومة. مع ذلك فإنَّ تحليلاته التي تتناول العنصريَّة والأخبار والأحداث تتميَّز بخصوبة يُمكِن استثمارها في حقل

1 – حاولت بعض السلطات عن طريق نوع من «التوظيف الانتقائي» السيطرة على هذه المقاومة وذلك عن طريق تخصيص مساحات للغرافيتي.

الغرافيتيا. يهدف (مغرفتو) الوقت الحاضر بصورة عامَّة إلى تحديد العلاقة مع السلطة وطريقة مقاومتها وأغلب رُسومهم تسعى للسخرية من السلطة بصورتها المعلنة أو الخفيَّة. «خلاصة القول، يقع الخطاب في قلب العنصريّة، لا سيّما في المجتمعات المعلوماتيّة المعاصرة»[1] بهذا المعنى، فالكتابات الحائطيَّة هي فعل خطابي أو نمط من أنماط التعبير لمقاومة الممارسات القهريَّة للسلطة. ولا سبيل لفهم خطاب الغرافيتيا من دون الربط مع الآليّات القامعة للسلطة (الدولة، القضاء، الشرطة، الإعلام، الأسرة) والوسيلة التي تجري من خلالها المقاومة بين الهامش والسلطة - باعتبار الهامش خطاباً يُشكِّل نشاطاً لأفراد مجتمع معيَّن- تُنشِئ الغرافيتيا لنفسها موضعاً في الأنماط الخطابيَّة وتُؤسِّس حضورها على خطاب لغات لا على خطابٍ واحد. فإذا كانت سلطة الخطاب قائمة على الإقصاء والهيمنة فإنَّ سلطةً الغرافيتيا قائمة على المقاومة. إذ تشترك الغرافيتيا مع الخطاب من خلال الطبيعة الصداميَّة فكلاهما في صراع مع مواقف أخرى.

أرادت الغرافيتيا أن تخرج خارج نظام (المراقبة والمعاقبة) بحسب توصيف (ميشيل فوكو) باستعارة الفكرة من فوكو (وتوظيفها لمصلحة مفهومنا الغرافيتي) فالرقم أو العلامة التي تطبعها إدارة السجن على جسد السجين مقابل الكتابات أو العلامات التي يرسمها السجين على حائط السجن هي محاولة لتقويم (الجسد -الحائط) والإبقاء تحت جهاز كاملٍ من الرقابة والتسجيل «لقد دخل الجسد البشريُّ ضمن آليَّة للسلطة تُنقِّبُ فيه، وتُفكِّك مفاصله وتُعيد تركيبه، وهكذا فإنَّ (تشريحاً سياسيّاً) هو أيضاً (ميكانيك سلطة)، صار قيدَ الولادة، فهو يُحدِّد كيفيَّة التوصُّل إلى تسلُّط على جسدِ الآخرين، ليس فقط من أجل أن يُحقِّقوا المطلوب، بل لكي يتصرّفوا كما يُراد لهم»[2] فـ (الجسد- حائط) يُمكِن أن يُكيَّف، ويُطوَّع، ويستجيب، كما يُرسَم له، هو موضوع وهدف للسلطة خاضع لسياسة إلزامات واستخدام محسوب لعناصره وتكويناته ومظهره. «فالانضباط يزيد في قوى الجسد (بالمعنى الاقتصادي للمنفعة). وبكلمة: إنَّه يفصل في ما بين قوى الجسد. فهو يجعل منها (كفاءة)، أو (استعداداً)، من جهة يُحاول زيادتها،

1 - فان دايك، الخطاب والسلطة، مصدر سابق، ص220
2 - فوكو، ميشيل، (المراقبَة وَالمعَاقبة -ولادة السّجن) ترجمة: د. علي مقلد، مراجعَة وتقديم: مطاوع صفدي، مركز الانماء القومي-بيروت، 1990، ص159

وهـو مـن جهـة أخـرى يقلـب الطاقـة أو القـوَّة التـي يُمكِـن أن تنتُـجَ عنـه، ويجعـل منهـا علاقـة تبعيًّـة صارمـة»[1]. لكـنَّ، الغرافيتيـا خـارج هـذا التشـريح (الفوكـوي) الخاضـع للمؤسَّسـات الانضباطيَّـة ويفتقـر إلـى مزايـا المقاومـة[2]. إنَّ نمـوذج العلاقـة بيـن الخطـاب والسـلطة غالبـاً مـا يُسـتَعان بـه في تحليـل الخطـاب بالانـطلاق مـن مفهـوم مبسَّـط وهـو أنَّ الطـرف القـويّ هـو الـذي يُسـيطِر علـى الخطـاب أكثـر مـن الطَّـرف الضعيـف، لكـنَّ، خطـاب الغرافيتيـا لا يخضـع لهـذا السـياق (حتـى لـو ابتعـدت الغرافيتيـا عـن الشـواغل السياسـيَّة) لأنَّ الطـرف الضعيـف (الهامـش) غالبـاً مـا يُشـكِّل اشـتباكاً مـع الطـرف القـويّ (المركـز) أو مـا يُسـمّيه ميشـيل فوكـو (الفرَضِيَّـة القمعيَّـة) بمعنـى أنَّ السـلطة هـي الطـرف الوحيـد القـادر علـى قهـر الأفـراد. فخطـاب الإقصـاء والتهميـش وثقافـة المركـز الـذي تمارسـه الكولونياليَّـة هـو الخطـاب نفسـه الـذي تُمارِسـه السـلطات مـع الغرافيتيـا. مـن هنـا ينبثـق خطـاب الفضـاء العـام وهـو يُقـدِّم إفـادة عـن محـو السـلطة لأيِّ نسـق يعارضهـا، خاصَّـة ونحـن نعيـش زمـن (اللَّحظـة الإمبراطوريّـة) - بحسـب تعبيـر بيـل أشـكروفت- أي سيطرة وسـائل الاتِّصـال علـى الحيـاة والممتلكات، فـ «السـيطرة تتجلّـى دومـاً مـن خلال سـلطة مفروضـة علـى نسـق مـن الكتابـة»[3]. يُقـدِّم (خطـاب الغرافيتيـا)[4] مثـالاً حيّـاً لاختـراق الصمـت، إنَّهـا غـارة الكلمـة المكتوبـة علـى النسـق الشـفاهي، وبغـضِّ النظـر عـن أجنـاس الخطـاب تُعتبَـر المقاومـة الفكـرة المركزيَّـة في خطـاب الغرافيتيـا، هـي الفضـاء الـذي يلتقـي بـه المغرفِتـون بوصفهـم فاعـلين اجتماعـيين.

تتعامـل السـلطة مـع الخطـاب علـى أنَّـه إنتـاجٌ مُنتقـى ومُراقَـب، ويُعـاد إنتاجـه بحسـب ضوابـط محـدَّدة، ويُمكِـن إطلاقـه أو منعـه بحسـب الحاجـة، المهـم أن يكـون دائمـاً تحـت السـيطرة، فالسـلطة تريـد أن تكـون هـي المنتـج الوحيـد للخطـاب، لكـن، مـاذا عـن الخطـاب المعـارض، غيـر المسـيطَر عليـه، غيـر الخاضـع لسـيطرة السـلطة؟ هنـا تلجـأ السـلطة إلـى قتالـه، وهزيمتـه وإرغامـه علـى الاستسـلام. ولـو حاولنـا التقـاط صـورة فوتوغرافيَّـة لهـذه الفكـرة نجـد أنفسـنا أمـام (صـورة لصـراع

---

1 - المرجع نفسه، ص159

2 - يـرى الكاتـب: إنَّ خطـاب السـلطة عنـد فوكـو هـو محاولـة للإفلات مـن أيِّ غائيـة أيديولوجيَّـة لهـذا جعـل مـن التحليـل التاريخـي خطابـاً مسـتمراً.

3 - الرد بالكتابة، مصدر سابق، ص141-140

4 - (خطـاب الغرافيتيـا) هـذا المصطلـح التجريبـي لا ينظـر إلـى الكتابـات الحائطيَّـة بوصفهـا تعبيـراً علـى نحـو جوهـري، وإنمـا بوصفهـا إنتاجـاً للمعنـى وبالتالـي يصبـح تـداول هـذَا الخطـاب ليـس مـن أجـل خلـق فضـاء نافـع وحسـب، بـل مـن أجـل خلـق السـياق الثـوري في مكـان بعينـه.

بين خصمين): خطاب السلطة المسيطِر، وخطاب الهامش (المقاوِم) الذي يرفض أن يكون تحت السيطرة. لكن، هل يُمكِن المقاومة بالفنِّ، وما الذي يُمكِن أن تفعله هذه المقاومة غير المسلَّحة؟ لا تقاوم الغرافيتيا خطاب سلطة بعينها، بل هي تقاوم كل نظام للسيطرة وترفض كل خطاب يمنح الحق لسلطة قهرية ما من أجل إخضاع أو إذلال الإنسان.

## 4.3. الغرافيتيا باعتبارها نوعاً متطوِّراً من الخَطابة [1]

هل ترقى الغرافيتيا لأن تكون خَطابة، أو هل يُمكِن إلقاء خُطْبة بالاستناد إلى الغرافيتيا؟ وكيف تندرج الغرافيتيا في الأنساق الخِطابيّة من ناحية بنية النصّ، الرسالة، الإلقاء، البلاغة ... إلخ. هل يُشارِك الفنّان الغرافيتي في الفنِّ المعروف الخطاب العمومي، وكيف يُمكِن اعتبار الأعمال الغرافيتيّة مصنَّفات خِطابيَّة؟ يكتبها متمرِّسون من أجل ترجمة قضايا سياسِيَّة، اجتماعِيَّة، ثقافِيَّة. فهذا (المتمرِّس- المُغَرفِت) هو (الفاعل) الذي يصنع الخطاب، وهذا يقودنا إلى مشكل (الخطيب- الشفاهي) و(المُغَرفِت- الكتابي). إنَّ اختيار المكان والكلمات المكتوبة وشكل الخطِّ والألوان وطبيعة الرسم كلّها محسِّنات خطابيَّة تُساعِد على صدق التعبير ووصول الرسالة، لكنَّ الخطبة الغرافيتيَّة ليست ثرثرة مرتجلة، إنَّها نوعٌ من (فن الخطابة الوظيفي) يهدف إلى نشر رسائل في الفضاء العام. ومن هنا يُمكِن تصنيفُ (الخطيب- المُغَرفِت) كمصنّف احتجاج يُجيد تقنيَّة الحجاج ويصالح بين الخطابة وفعل المقاومة.

تناولنا في الفصل السّابق شكل المقاربة بين الخطيب و المُغَرفِت، لكنَّنا، هنا نُحاوِل النظرَ من زاوية نظر أخرى للفرق الجوهريّ بين الخطيب و المُغَرفِت. الأوَّل يُحاوِل أنْ يكونَ موضوعيّاً دائماً من أجل تحقيق الغرض ووصول الرسالة إلى السامع الظاهريّ. فالخطيب البارع هو مَنْ يضع السامع في الحسبان. والثاني لا يتظاهر بالموضوعيَّة وهو يتوجَّه إلى السّامِع الواقعيّ الذي يمتاز بكيفيّات متعدِّدة. يتعلَّق الأمر بالقراءة الخطابيّة للغرافيتيا وهي قراءة ذات وظيفة تأويليَّة لأنَّها تبدأ من أسئلة، وبالتحديد من سؤال هل هناك صلة بين

1 – لا نخوض هنا في نشأة أو تاريخ الخطابة، ولا نلجأ إلى مناهج تعريفها، بل نكتفي بزاوية نظر محدَّدة وهي علاقة الخطابة بالغرافيتيا.

الغرافيتيا والخطابة؟ نعم، هناك صلة بقدر ما هي جنس خطابة، ما دامت كلُّ خطابة هي حجاج، وما دامت كلُّ خطابة معارَضة بخطابات أخرى. لنأخذ على سبيل المثال، الأداء الغرافيتي المكتوب أو المرسوم على ملصقات السياسيّين أو المشاهير، أو الدعايات الخاصَّة بالأفلام أو دعايات التسوُّق، يظهر الأداء الغرافيتي على هذه الملصقات ليُعطِيَ معنىً مناقضاً وهنا تقترب الغرافيتيا من جنس الخطابة القديم وهو (المطارحات) بمعنى الردّ بخطبة على خطبة سابقة. لكنَّ الخطبة الغرافيتيَّة تكون بالمعنى الإيحائيّ إنَّها تستخدم الحدَّ الأدنى من القول لقول خطبة مختصرة لكنَّها بارعة جدّاً. إنَّ قراءتنا الخطابيَّة هي أيضاً قراءة (حوار) يبحث في طريقة «الوصف» التي تُوحِّد بين (المُغَرفِت والخطيب) من خلال رسم اللَّوحة التي تصف الموضوع. وهنا علينا التفريق بين الوصفين: وصف الخطيب (الشفاهي) الذي يصف اللَّوحة إلى السامع وكأنَّه يراها. ووصف المُغَرفِت (الكتابي) وهو وصف مؤثِّر تأتي قوَّته من المجانسة الحرفيَّة للواقع. لنتساءل بعد هذا، ماذا عن الأفكار، هل يُمكِن وصفها؟ ليس المشكل في طريقة وصف أو رسم الأفكار (مهما كانت عقلانيَّة أو متطرِّفة) بقدر معرفتها وفهم سلطتها الحقيقيَّة. وهذا ما تفعله الغرافيتيا.

في كتابه الذي يحمل عنوان (مدخل إلى الخطابة) يرسم (أوليفيي روبول) صورةً تجمع بين الخطيب والفنّان، يقول: «إنّ الخطيب الحقيقيَّ هو فنّان من حيث يكتشف حججاً أكثر فعاليَّة بقدر ما لا نتوقَّعها، وتصوُّرات ما فكّر فيها أحدٌ. والتي يظهر أنَّها صحيحة، فنّان ليست تُقبل إنجازاته المبرمجة وليست تفرض إلّا بعد حين»[1]. يبدو للوهلة الأولى، إنَّ الحديث عن الخطابة أسهل من الحديث عن الغرافيتيا، لأنَّ الخطابة لها مناهجها الأكاديميَّة، في حين تتنوَّع أساليب الغرافيتيا ولا تخضع إلى نموذج معيَّن، لا على مستوى التحوُّلات الفنيَّة ولا على مستوى الإنتاج. فعالم الغرافيتيا يتنوَّع بتنوُّع الأسماء و النماذج والأحداث والثورات. تُساعِد الغرافيتيا على خلق الأثر المعاكس، فهي تستثمر متعة التحدّي، بهذا المعنى فهي تُحقِّق فكرة الاختلاف أكثر من الفنون الأخرى، وهذا هو سرُّ قوَّةِ خطابها. أيضاً، لا يُمكِن مقاربة الكتابات الحائطيَّة كنوع من الإشهار أو الدعاية والسبب بسيط جدّاً لأنَّها «تتحدّى» ولا «تبيع» إنَّها

1 – روبول، أوليفيي، (مدخل إلى الخطابة)، ترجمة: رضوان العصبة، مراجعة: د. حسان الباهي. أفريقيا الشرق– المغرب. 2017، ص22

تُرسِل رسائلها كقذائفَ أو صفعات ولا تبيع الرسالة كمنتوج كما يحدث مع الإشهار أو كما يحدث مع الشعارات الحكوميَّة المكتوبة على الحيطان والتي تهدف إلى بيع الأفكار والبرامج السياسِيَّة والمشاريع الحكومِيَّة إلى المواطنين. (قد تبدو العلاقة بين الإشهار والدعاية السياسِيَّة تبادليَّة، كلاهما يستند إلى الآخر، وكلاهما يسعى إلى الإقناع. لكنَّ الحال لا يكون كذلك مع الغرافيتيا). الغرافيتي يرسم خطابه [1] على شكل افتتاحيّات والتعبير الاستعاري يتمُّ تكثيفه في صورةٍ (أيقونيَّة تصويريَّة) تُخاطِب المتلقّي بواسطة العلامة لتُصبِح قابلة للإبلاغ. إذ تتمثَّل علاقة (الأيقونة الغرافيتيَّة) مع خطاب السلطة في مشهد يُشبِه اللُّعبة، ويُمكِن رسمه أو تصويره بالشكل التالي

أ. **محو** الأيقونة الغرافيتيّة = تثبيت هيمنة السلطة.

ب. إعادة رسم الأيقونة الغرافيتيّة = محو هيمنة السلطة.

هذا الحضور اللُّغزيّ للغرافيتيا لم تستطيع أعتى السلطات الدكتاتوريَّة محوه لأنَّه يُؤسِّس الفضاء الذي يُمكن لأفعال الكلام أن تُحدث فيه، وهو لا يقف على مبعده من صورة الواقع بل يُحاوِل أن يجعله مرئيّاً على حائط، وبتعبيرٍ أكثر دقة، هو ينهل من نبع الواقع الذي لا تريد السلطات المهيمنة أن تعرفَ عنه شيئاً. لهذا كلُّ (**خَطَابة**) في الفنِّ الغرافيتي تتكوَّن من **رسالتين**:

1. رسالة دلاليَّة: قابلة للقراءة. (خطاب أيقونيّ)

2. رسالة جماليَّة: مكوَّنة من تجميع الأشكال، الخطوط، الألوان، المِساحة، الفراغ، العُمق، الإضاءة، الفضاء... (خطاب تشكيليّ).

في هذه المرحلة من القراءة لا بدَّ من الإشارة إلى أنَّ مجموعة (مو) [2] البلجيكيَّة هم أوَّل من تحرّى التمييز بين العلامات التشكيليَّة والعلامات الأيقونيَّة التي تتَّفق حيناً وتختلف حيناً آخر «في الواقع فإنَّ كُلّاً من التشكيليّ والأيقونيّ يُمثِّل مُساعِداً للآخر. التشكيليّ، بوصفه ظاهراتيّاً دالَّ العلامة الأيقونيَّة، يسمح بتحديد الأيقونيّ. ويسمح الأيقونيّ بدوره، في حال تحديده،

1 – وهو خطاب مباشر يُعبِّر بطريقة حرفيّة عن الهدف الذي يرمي إليه.

2 – تُركِّز بحوث هذه المجموعة التابعة لمركز الدراسات الشعريَّة (جامعة لييج-بلجيكا) على تداخل الاختصاصات ممّا يتطلَّب العمل الجماعي، ومن أعلام هذه المجموعة:- (فرانسيس إدلين)، (جان-ماري كلينَكنبرغ)، (فيليب مانغيه).

بإسناد مضمونه إلى العناصر التشكيليَّة الغريبة على النماذج الأيقونيَّة. تُبيِّن هذه السيرورة... أنَّ العلامة التشكيليَّة هي بالضبط علامة، وبوجهٍ أدقّ هي اتِّحاد تعبير ومضمون» [1]. وسيُصبح واضحاً، إذا اقتفينا أثر التعريف الذي يضعه الدكتور (سعيد بنكَراد) لـ (الأيقون) «هو علامة تتأسَّس على وجود نوع من التشابه بين الماثول والموضوع الذي يُحيل عليه، وينظر إليه باعتباره أمارة» [2] وفي تعريفه لـ (الأيقونيَّة): - «هي حصيلة مجموعة من الإجراءات الخطابيَّة التي تستند إلى التصوُّر - وهو تصوُّر نسبيّ على كلِّ حال- الذي تتبنّاه ثقافة ما مِن أجل تقطيع الواقع»[3]. ما تقدَّم يدفعنا إلى الاستنتاج أنَّ ما يُميِّز الأيقونة الغرافيتيَّة هو أنَّها علامة بصريَّة وهي أقرب إلى النمط الفضائي منها إلى النموذج الخطِّيّ للكتابة التيبوغرافيَّة، وهو ما أشار إليه (أمبرتو إيكو) « ... وإذا كان عالمنا المعاصر يشهد اليوم بزوغ حساسيَّة جديدة، فلأنَّ هناك علامات جديدة (إلكترونيَّة وبصريَّة) لا تتَّبع النمط الخطِّيّ، بل هي نمطٌ فضائيٌّ شاملٌ»[4] ويُشير (إيكو) أيضاً، فيقول: «ففي اللَّحظة التي يتَّخذ فيها السلوك السيميائي شكلاً يتبادله الأشخاص وقابلاً للملاحظة نكون أمام لغة»[5]. هكذا نكون أمام لغة خاصَّة بالخطاب الغرافيتي هدفها التواصل من خلال الفنِّ بغرض إيصال رسالة إلى عامَّة الناس. و المُغَرِفت حين يغرفِت يُصبِح خَطِيباً يُحْسِنُ الْكَلام في الفضاء العام. والمغرفتون هم فنّانون ماهرون، شغوفون ذوو توجُّه مجتمعيٍّ يحمل وعياً اجتماعيّاً يتناقض بشدَّةٍ مع الصورة التي يتمُّ تصويرُها بها، على أنَّهم مجرمون ومخرِّبون.

سيظلُّ السؤالُ يتكرَّر، هل تنتمي الغرافيتيا إلى فنِّ الخطابة؟

وقبل أن نبحث عن قوَّة الجواب لهذا السؤال، ستظهر أمامنا الكثير من الأسئلة العالقة التي تطرح المُشكل أكثر ممّا تطرح الجواب. فـ (الغرافيتيا والخطابة) من خلال علاقتهما بمشكلة البحث وإنْ كانا يتمايزان وهذا وجه

1 - مجموعة (مو). (بحثٌ في العلامة المَرئيَّة- من أجل بلاغة الصورة)، ترجمة: د. سمر محمَّد سعد، مراجعة: خالد ميلاد. المنظَّمة العربيَّة للترجمة (بيروت- لبنان) ط1، 2012، ص494.
2 - بنكَراد، سعيد، (السيميائيّات مفاهيمها وتطبيقاتها)، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية — اللاذقيَّة، ط3، 2012، ص108
3 - المرجع نفسه، ص116
4 - إيكو، أمبرتو، (العلامة — تحليل المفهوم وتاريخه). ترجمة: سعيد بنكراد، راجع النص: سعيد الغانمي. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط2، 2010، ص313
5 - المرجع نفسه ص205

اختلافهما. وهو ما يخلق هذا الحضور الفعّال للخطاب الغرافيتي ويجعلنا ننتقَّل من نظريَّة (أفعال الكلام) إلى (أفعال الخطاب). هكذا تكون لدينا علاقة استمالة بين الغرافيتيا والخطابة. **سنكتفي هنا بتحديد بعض الجوانب الأوليَّة لهذه العلاقة. بنَظْرةٍ إجماليّةٍ نوردها على شكل إشارات سريعة:-**

1. هدف الغرافيتيا الأساس هو إنتاج خطابات، وهي غير معنيَّة البتَّة بوصفها خطابة.
2. يتَّسع مجال الغرافيتيا إلى أجناس جديدة من الخطابة، مثل: (خطابة الإشهار، خطابة الملصق، خطابة الإنتاجات غير الكلاميَّة [1]، خطابة الأيقونات، خطابة الألوان، خطابة الخطوط...).
3. تتوجَّه الخطبة الغرافيتيَّة إلى الجماهير وليس إلى الحشود، لأنَّ الحشود غالباً ما تتجمَّع من أجل هدف ما، في مكان محدَّد. أمّا الجماهير فهي غير محدَّدة، غير معروفة العدد والتوجُّهات وما يُوحِّدها هو تلقّي الخطاب نفسه.
4. فعل (الرشّ- بواسطة علبة البخّاخ) يقوم دورُ (الإلقاء) في الخطبة التقليديَّة. والإبداع يقوم بدور البلاغة.
5. تخلق الخطبة الغرافيتيَّة مواضيعها الخاصَّة.
6. تُساعِد الخطابة الغرافيتيّة في التعبير عن هويَّة الهامش، في مجتمعات تُحاوِل إخفاء أو تغييب هذه الهويَّة، وفي ظلِّ سلطات تسعى إلى تجاهل مشكلات المجتمع وتتعامل معها كما لو أنَّها غير موجودة.
7. الخطابة الغرافيتيّة لها وظيفة ليس التواصل مع الآخرين فحسب، بل هي تُسهِم في (تلوين المجتمع) من خلال الظهور في المناطق التي عادة ما تكون قاتلة للعين، مثل الجدران الكونكريتيَّة، البنايات المهجورة وقطع الأراضي المهملة.
8. تتميز الخَطَابة الغرافيتيّة بروح الدعابة، خاصة تلك الكتابات المقترنة بالشعارات السياسِيَّة أو مناهضة الحروب أو معاداة الرأسمالية والمؤسسات الرسمية.
9. الخطابة الغرافيتيّة هي وسيلة فنيَّة للتعبير عن الأفكار والآراء والمواقف بطريقة جذّابة، جريئة وبِلا هَوَادَة.
10. خطاب أغلب كتّاب الغرافيتي هو: عندما لا تستطيع التحدُّث، اُكتُبْ على الحيطان.

1 – وهي خطابة تسعى إلى الاستغناء عن النصّ المكتوب.

## 4.4. الغرافيتيا وخطاب الفلسفة

في البداية نطرح السؤال الفلسفيّ العتيق، ما هو؟ ما هو الخطاب المشترك بين الفلسفة والغرافيتيا؟ هذا السؤال يقود إلى أسئلة متنوِّعة جدّاً، مثل:-

1. كيف السبيل إلى التفكير بخطاب مشترك بين الاثنين؟

2. ما هي أفضل طريقة لتطبيق الحقائق الفلسفيَّة الخالدة على قضيَّة معاصرة مثل الغرافيتيا؟

3. علاقة الفلسفة بالغرافيتا لماذا هي مهمَّة، إنَّ التفكير في الفنون يوضح الإجابة الحقيقية عن السؤال الفلسفيّ، لماذا يجب أن نأخذ مساعينا الجماليَّة على محمل الجدّ؟

يُعرِّف (أندرية كونت سبونفيل) الفلسفة بأنَّها «ممارسة خطابيَّة واستدلاليَّة، أكثر ممّا هي عقلانيَّة»[1]. تُصنع «بالخطابات والاستدلالات»[2]. أو «إنّ الفلسفة تُصنَع بالكلام، الكلام الدال غالباً على أفكار عامَّة، معلومات، مفاهيم. وهي تُصنَع باستدلالات ولكنَّها ترمي إلى حقيقة ضروريَّة أو كليَّة أكثر من التركيز على واقعة ممكنةٍ أو حقيقيَّة مفردة»[3]. ويصف (سُلافوي جيجيك) الفلسفة بأنَّها «لم تكن خطاب أولئك الذين يشعرون بالثقة لوجودهم في الوطن»[4] - كلُّ فنّان غرافيتي يشعر بـ «لحظة التهجير» في وطنه -. توفِّر هذه التعريفات لبحثنا نقطة انطلاق مقبولة لمقاربة الغرافيتيا وخطاب الفلسفة فهي تعريفات (على الرَّغم مِن الصيغة الخطابيّة الأكثر عموميَّة) نرى أنَّها صالحة لتعريف الغرافيتيا مثَلما هي صالحة لتعريف الفلسفة، ويُمكِن أن نعثر من خلالها على (المجاورة) بين الغرافيتيا وخطاب الفلسفة والتي نُحاوِل أن نعرضها من خلال بعض المفاهيم والاستفهامات. هذا يسمح لنا بالمضي في تعريفنا للوصول إلى اختزال (جيل دولوز) للحقل التعريفي، إذ يُعرِّف الفلسفة في قولة واحدة: «إنَّ الفلسفة هي إبداع المفاهيم»[5]. وبعضُهُم يُعرِّف الغرافيتيا بأنَّها مجرَّد (خربشة

---

1 – سبونفيل، أندرية كونت، (الفلسفة)، ترجمة: د. علي بو ملحم، منشورات (كلمة) هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، ط1، 2008، ص8

2 – المرجع نفسه ص7

3 – نفسه ص9

4 – بَادو، آلان – جيجيك، سُلافوي، (الفلسفة في الحاضر)، تحرير: بيتر إنغلمان، ترجمة وتقديم: يزن الحاج. الناشر: دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت –لبنان، ط1، 2013، ص70

5 – دولوز، جيل- غتّاري، فليكس (ما هي الفلسفة)، ترجمة: ومراجعة وتقديم: مطاوع صفدي

على حائط) وبالتالي، الفلسفة ليست بحاجة إلى هذه الخربشة. لكن هذا ليس صحيحاً لأنَّنا لو لصقنا لوحة على حائط لن تُصبِح عملاً غرافيتيّاً، أو كتبنا عبارة (ممنوع التدخين) على الجدار لا يُمكِننا أن نقول عنها غرافيتيا، لكن لو كتبنا إلى جوارها عبارة (ممنوع، ممنوع الكتابة على الجدران) نكون أمام عبارة غرافيتيّة بامتياز. إذاً ما هي الغرافيتيا؟ هل يُمكن التعبير عنها بشكلٍ مفاهيميّ، هل يجب أن تكون غير قانونيّة أو تتَّسم بالمُخاطرة والتحدّي بمعنى ما؟ هل يجب أن تكون مدفوعة بنظرة عالميَّة أو حالة اجتماعِيَّة معيَّنة؟ ثمَّ ما هو «الجدار» على أي حال؟ هل هو مجرَّد مساحة لوجستيَّة أو وسيط بين مجالين وليس من السهولة تحديد ماهيَّته لأنَّ معناه المجازي يذهب إلى منازل لا يُمكِن حسم تأويلها، أم أنَّه فضاء اجتماعي وثقافيٌّ أكثر ثراءً؟ هناك الكثير من الأسئلة التي يُثيرها الفنُّ الغرافيتي حول الجماليّات الفلسفيَّة. ما هي قوَّة الغرافيتيا كفنٍّ، وما هي العوالم الممكنة التي تُناسِب أو يُمكِنها أن تُناسِبَ الفلسفة. وما الذي يُمكِن أن تُحقِّقه (من خلال علاقتها بخطاب الفلسفة) أكثر من الفنون الأخرى مثل الرسم والنحت والتركيب وما إلى ذلك؟ هل الغرافيتيا هي شكل من أشكال الفنِّ ما بعد الحداثِيّ، أم أنّها شيء جديد جاء كاستجابة مميَّزة للمشكلات التي نشأت مع الفنِّ الحديث؟ إذاً كيف نقرأها من خلال خطاب الفلسفة وأيّ نوع من القراءات والتأويلات يُمكِننا تقديمها؟ وكيما نُقدِّم إجابةً عن هذه الأسئلة الكثيرة، نُؤكِّد هنا، أنَّنا لسنا مهتمّين حصريّاً بسؤال الفلسفة – نحن مهتمّون بالغرافيتيا والأسئلة المميَّزة التي تُثيرها. ولو تراجعنا قليلاً عن هذه الأسئلة المحدَّدة حول ماهيَّة الفنِّ الغرافيتي، وذهبنا إلى طرح أسئلة أكثر عموميَّة حول الغرافيتيا والثقافة. يعتقد الكاتب أنَّ أيَّ شخص يهتمُّ بالفنِّ يشعر أنّ الغرافيتيا هو ممارسة جديدة ومثيرة. فلماذا هي موجود الآن؟ ما المثير فيها؟ ما الذي يُميِّز عصرنا الثقافيّ والتكنولوجي الذي يجعل الفنَّ الغرافيتي مقنِعاً لكثير من الناس، ويُؤكِّد شرطه كاختلاف محض؟ (لا يوجد ما نخاف منه)[1] هكذا يكتب الغرافيتي، فهذه العبارة الشهيرة المكتوبة على الحيطان تُخيف السلطات أكثر من الاعتداء على الممتلكات العامة.

---

وفريق مركز الانماء القومي، الناشر: مركز الانماء القومي- اليونيسكو باريس- المركز الثقافيّ العربي، بيروت — لبنان. ط1، 1997، القول مقتبس من مقدِّمة مطاوع صفدي ص5

1 -There’s nothing to be afraid of :العبارة بالأصل الإنكليزي هي

قد يُقال ليس مهمَّة الفلسفة الاهتمام بالفنون، وليس مهمَّة الفلاسفة أن يرسموا اللَّوحات، أفلاطون لم يرسم لوحة، ولا أرسطو، ولا عمَانُوئيل كانط ولا هيجل ولا شوبنهاور ولا ديكارت. يكتب (جيل دولوز) «كان نيتشه هو من دشّن البحث عن طُرُق جديدة للتعبير الفلسفي، وعليها أن تُواصل اليوم في ارتباط مع تجدُّد بعض الفنون»[1]. أيضاً، قام نيتشه بتأليف بعض الموسيقى والتي يتمُّ تأديتها (اليوم) بفضل شهرته فقط، لكن، لا يُمكِن القول إنَّ موسيقى نيتشه تُساعِد في شرح فلسفته. كما إنَّ الفيلسوف (لودفيج فتجنشتين 1951 - 1988) قام بتصميم منزلٍ على الطراز القوطيّ، لكن هذا التصميم لا يُخبِرنا بأيِّ شيءٍ عن كيفيَّة تأليف كتاباته الفلسفيَّة ولا يُلقي الضوء على فلسفته التحليليَّة في اللُّغة والإدراك والقصديَّة. بالمقابل (بعيداً عن فلسفة الفنّ) أهتمَّ الكثير من الفلاسفة المعاصرين بفنِّ الرسم. مثل كتابة: (مارتن هايدغر عن «لوحة الحذاء» للرسّام الهولندي فان خوخ)، (ثمَّ أعاد تفكيكها جاك دريدا)، (ميشيل فوكو عن الرسّام الإسباني فيلاسكيز- أوتحليل لوحات الرسّام إدوارد مانيه- أو وصفه لوحة «سفينة المجانين» للفنّان جيروم بوخ)، (جيل دولوز عن الرسّام الإنكليزي فرانسيس بيكون)، (ميشيل أونفري الذي قدَّم تاريخ الفلسفة من خلال فنِّ الرسم في كتابه «تمساح أرسطو»). لكن، ما يتعلَّق بالغرافيتيا يُمكِننا القول: - لقد تأخَّر الفلاسفة قليلاً عن الحفلة في هذا الأمر. ليس من السهل تحديد السبب بشكل قاطع، لا سيِّما بالنظر إلى تأثير الغرافيتيا في الثقافة (وبخاصَّة النتاجات الفنيَّة المعاصرة) أيضاً، تأخَّرت النظريّات الحديثة عن الخوض في هذا الميدان. لم تهتم الدراسات الحديثة بالفنِّ الغرافيتي، لا السيميائِيَّة ولا التفكيكيَّة ولا نظريّات الخطاب والبلاغة الجديدة. وهذا راجع إلى مجموعة من العوامل يُمكننا عرض إمكانيَّة قراءة محدَّدة لها، وهي:- **أوَّلاً:** نقص الألفة أو الوعي بأهميَّة الغرافيتيا. **ثانياً:** الشعور بأنَّها ليست مثيرة للاهتمام مثل الفنِّ التقليدي. **ثالثاً:** يتعلَّق الأمر بالاستخدامَيْن العموميّ والخصوصيّ للعقل، فالفلسفة معرفة خاصَّة والغرافيتيا ممارسة عامَّة. حتى وإنْ تَّم استخدامها بشكلٍ سريٍّ. **رابعاً:** الانحياز «الرفيع المستوى» والميل إلى تجنُّب الثقافة الشعبيَّة. لكنّ، الترياق لكلِّ ذلك هو نظرة صادقة على الشكل الفنِّيّ، والذي بالتأكيد

---

1 - دولوز، جيل، (خارج الفلسفة) نصوص مختارة- نقلها إلى العربيَّة: عبد السلام بنعبد العالي وعادل حدجامي. منشورات المتوسِّط، ملانو- إيطاليا 2021، ص68

يحتوي على بعض الأعمال الفنِّيَّة السيِّئة حقّاً، ولكنّه يحتوي أيضاً على بعض الأعمال الفنية الأكثر إثارة التي تمَّ إنتاجها في هذا القرن. بالطبع، اهتمَّ عدد ليس بالقليل من الفلاسفة بثورة مايو 1968 (ريجيس دوبريه، بيير بورديو، آلان باديو، جيل دولوز وفيليكس جواتاري، سلافوي جيجيك، جان -لوك نانسي، أوليفييه جالان، آلان تورين، وغيرهم) لكنَّهم لم يكتبوا ورقة فلسفيَّة واحدة حول الفنِّ الغرافيتي الذي كان محرِّكاً أساسيّاً في أحداث الثورة.

نعم، الفلاسفة لم يولوا اهتماماً كبيراً للغرافيتيا، وهناك إحجام من جانب الأكاديميّين عن دراسة الفنِّ الغرافيتي على غرار الإحجام الذي نراه من المتاحف في عرض الأعمال الغرافيتيّة، والسبب الرئيس بحسب اعتقادنا يعود إلى النمذجة السائدة التي تفتقر لطبيعة الرصد النظري في سيرورة تطوُّر الفنون. على أنَّ هذا السبب لا يقول كلَّ شيءٍ ليكتمل المشهد، فهناك شيء خاصّ يظلّ خفيّاً يُهدِّد هياكل السلطة و(سلطة الخبراء) التي تُريد أن يُصبِحَ كلُّ ما يقوله أعضاؤها (حقيقة) لا يجوز مناقشتها أو مخالفتها. الغريب في الأمر، أنَّ معظم العمل الأكاديميّ الذي أهتمَّ بالكتابة على الحيطان جاء من علم الاجتماع والأنثروبولوجيا. والأكثر غرابة أنَّ تاريخ الفنّ يبدو غير مهتمٍّ بشكلٍ خاصٍّ بالغرافيتيا. هناك بعض الاستثناءات (على سبيل المثال، بعض الرسائل الجامعيَّة. وكتابة الفيلسوف (آرثر سي. دانتو-**Arthur C. Danto**) التي أنجزها في الثمانينيّات على الرَّغم مِنْ أنّه كتبها بصفته ناقداً فنِّيّاً وليس فيلسوفاً)، لكنَّنا لا نجد تبريراً لغيابِ المزيد من الخبراء الراسخين في الأوساط الأكاديميَّة في هذا المجال.

صحيح أنَّ الفلسفة والغرافيتيا يتبعان طريقين متعارضين، لكنَّ، الخطاب المشترك بينهما يُمكِن في الافتراض المسبَق أنَّ الفلسفة تفكير منهجيّ بينما الغرافيتيا هي تعبيرٌ عاجل يتمُّ رشُّه على حائط في موضع بعينه وفي موقفٍ بعينه. ثمَّة فرق جوهريّ بين الصورة التي تهتمّ بها الفلسفة أيّ (فنُّ الرسم) وبين (الكتابة بالرسم) أي الغرافيتيا. نُريد هنا، إبراز شيئين أو ثلاثة من المجاورات بين الغرافيتيا وخطاب الفلسفة. ترى **المجاورة الأولى:** فلسفة الغرافيتيا هي توضيح حالة العالم الذي نعيش فيه اليوم. حيث أفسدت «اللَّحظة الإمبراطوريَّة» كلَّ شيءٍ وقامت بتلقين السكّان عقائد ثقافِيَّة استهلاكيَّة طائشة وسطحيَّة، أقامت

دول بوليسيَّة/ مراقبة وسرَّعت في التدمير البيئيّ للكوكب. وترى **المجاورة الثانية:** إذا كانت فلسفة (رينيه ديكارت) تُلقي بظلال الشكّ على كلّ شيء «في استطاعتنا أنْ نشكَّ على العموم في الأشياء جمعياً وعلى الخصوص في الأشياء الماديَّة»[1]. أو «يلزم أن ننظرَ إلى جميع الأشياء لا على أنَّها مشكوك فيها فحسب، بل على أنَّها باطلة»[2]. فإنَّ فلسفة الكتابات الحائطِيَّة (خصوصاً السياسيَّة منها) تحثُّ على الشكّ بالكيانات التي نعتبرها سلطات في المجتمع. وغالباً ما تشكِّك الغرافيتيا بالحروب والصراعات الطبقيَّة والاستهلاك ووسائل الإعلام والحضارة الصناعيَّة والعواقب البيئيَّة ومصير البشريَّة. وهي تُناقِش هذه القضايا كلّها بوضوح وبشكل موجَز. هي بالضدّ دائماً، إنَّها تُلقي بظلال الشكّ على تلك الحقيقة التي أصبحت سلعةً قابلة للاستبدال لأيِّ غرض يُناسِب النخبة الثريَّة، وهذا الشك هو أحدُ طرق الغرافيتيا لاختراق ضباب الإعلام المسيَّس (أعمال الفنّان الغرافيتي بانكسي على سبيل المثال) التي تكشف عن ندرة وسائل الإعلام المستقِلَّة في عالم اليوم، حتى بات من الصعب على المواطن العادي أنْ يُميِّز الحقيقة مِنْ دون اتِّباع نهجٍ استباقيٍّ في البحث عن مصادر إخباريَّة مستقِلَّة ومحايِدَة.

هناك أخيراً، **مجاورة ثالثة**، تتعلَّق بالرغبة في التمرُّد من خلال الفنّ.

التمرُّد في الفلسفة هو (مجازات) تتجلّى في بناء عوالم بديلة. عوالم تستهدف دخول الصيرورة في واقع تفتقر إليه. هذه الفكرة هي أيضاً فكرة الفنّان الغرافيتي الذي يعمل بعناد (وعلى حسابه الخاصّ) من أجل صنع عوالم بديلة «فالفنّ يُعيدنا إذاً إلى أصل التمرُّد»[3] كما يقول ألبير كامو. يسعى الفنّان الغرافيتي إلى تجسيد قيمة تتلاشى بتأثير المجتمع الاستهلاكي ويُحاوِل أن ينتزع الصيرورة من التاريخ حتى لو أدّى هذا الأمر إلى رفض القوانين والأعراف التي تُنظِّم المدينة. الغرافيتيا تُحوِّل الأماكنَ العامَّة ووظائفها إلى مادَّة فنيَّة وجماليَّة. إنَّها تُحوِّل أيضاً الموقف المتمرِّد تجاه القانون إلى موردٍ إبداعيّ

1 – ديكارت، التّأمُّلات في الفلسفة الأولى، نفائس الفلسفة الغربيَّة (3)، ترجمه وقدَّم له وعلَّق عليه: د. أحمد عثمان. الناشر: مكتبة الأنجلو المصريَّة– القاهرة، ط1،ص55

2 – المرجع نفسه، ص68

3 – كامو، ألبير، (الإنسان المتمرِّد). ترجمة: نهاد رضا، منشورات عويدات، بيروت –باريس، ط3، 1983، ص321

«تمرُّد الفنّان على الواقع يُصبح ... تمرُّداً مشبوهاً بنظر الثورة المستبدَّة»[1]. التمرُّد الغرافيتي هو تمرُّد صادر عن رفض الجور الذي يقع على الإنسان، هو روح ثوريَّة ناشئة عن أنكار القوانين المستبدَّة، من خلال قوَّة الفنِّ التي جاءت كوثبة للإنسان نحو الكينونة. من هنا (بفضل الفنِّ الغرافيتي) لا نستطيع أن نُنكِر أنَّ الكثير من الأعمال الإبداعيَّة خرجت إلى الأضواء من ظِلال الجدران الخَرسانيَّة. لكنَّ، الجدران ليست الحَوَاجِز دائماً هي تحمل دِلالة اِلتباسيّة تقودنا إلى تعدُّد المعاني. يكتب (ريجي غيّويا) عن جدران الإصلاحيَّة في ميتري التي قضى فيها الكاتب الفرنسي (جان جُنيه) سنتين ونصف «ليست هناك ايُّ جدران تحيط بالإصلاحيَّة، لأنَّ مؤسّسيها لم يكونوا مؤمنين بهذه الجدران»[2]. ويُفسِّر ذلك بالقول: «ومِن المفارقة أنَّ غياب الجدران يُعزِّز الشعور بالسجن. إذ يبدو الأمر وكأنَّ عقوبَةً أخرى - الإغراء الكبير بالفرار- قد أُضيفَت عمداً من خلال المعرفة الأكيدة بأنَّ الهرب سيكون في غاية الصعوبة بسبب طبيعة المنطقة المحيطة بالمكان ويقظة الفلّاحين المحلِّيين واستعدادهم للقبض على أيِّ فارٍّ طمعاً في المكافآت»[3]. هكذا، فثمَّة جدران لا يُمكِن إدراكها، إنَّها جدران الداخل، التي تظهر وتوقفنا أمام الذات لنرى الخطوطَ الحقيقيَّة في النفوس. كلُّ فردٍ، بهذا المعنى، يسعى لأن يجعلَ مِنْ حياتِهِ عملاً غرافيتيّاً حين يُفتِّش عن المواقف أو الصِّيَغ التي تنقل هذه الخطوطَ إلى (الخارج - الواقع) الرازح تحت هيمنة قوى ظالمة. من هذه الجهة يخلق المُغرِفت أساليبَه، إنَّها ليست سوى فِعلٍ يسعى وراء شكله حتى لو تمَّ وصفه بالتخريب. فعلٌ يُريد كتابة عقد سلام مع جدران العالم التي تفتقر إلى الانسجام من أجل كسب الحياة الشكل الذي إليه تفتقر. ليس الغرافيتي سوى تصحيح لجدران الحياة، هو الجمال الذي يُلطِّف حِمى العالم الصاخب الحديث.

بالتأكيد، لا يُمكِن نفيُ أنَّ الفنَّ الغرافيتيَّ ما زال يتمتَّع ببعض الممارسات الشعبيّة من ناحية التفكير في طبيعة الفنّ. وهذا طبيعيٌّ من فنٍ وُلد في الفضاء العام، صحيح، أنَّ الفضاء العام لا يُوفِّر جمهوراً موحَّداً، لكنْ، لا يُمكِن نكران الدور المميَّز الذي تقوم به الغرافيتيا في النهوض بقضايا المجتمعات. والسؤال هو: كيف نُحافظ على منجزات هذا الفنّ في الفضاء العام، هل نتعامل معه

1 -المصدر نفسه، ص320
2 - جنية، جان، (شعريَّة التمرُّد) نصوص وحوارات، إعداد وتقديم: د. مالك سلمان، نسخة إلكترونيَّة، ص180
3 - المصدر نفسه. ص180

كتخريب أم كمعرض فنّيٍّ؟ هذه عيِّنة صغيرة جدّاً من الأسئلة التي نطرحها. والتي تُثْبِت بما لا يَدَع مجالاً للشكّ أنَّ الغرافيتيا هي موضوعٌ ثريٌّ للمناقشة وهو صالح للتأمُّل الفلسفيّ. المعترضون يُسارعون إلى القول: إنَّ الفنَّ الغرافيتي شيء لا يُمكِن تسويقه أو «عرضه» أو شراؤه وبيعه وتضخيمه في السوق بطريقة أخرى، لكن، وجهة نظرنا حول هذا الاعتراض تتعلَّق بما نُسمّيه (اِستخدام الجدار فنيّاً). فالجدار كفضاءٍ ثقافيّ من وظائفه الأساسيّة تعزيز التفاعل العامّ وتسهيل التعبير عن الذات. وهنا علينا التمييز - بحذر شديد- بين (الفنِّ الغرافيتي) و(فنِّ الشارع- **Street Art**) الفنُّ الذي يستخدم الشارع بشكلٍ فنّيٍّ- ويُحوِّل الفضاء من الشارع إلى مساحة فنِّيَّة. وهناك مَن يُسارع إلى الاستنتاج: أنَّ الفنَّ الغرافيتي يفعل ذلك أيضاً، وهذا استنتاجٌ صحيحٌ، لكنَّه، يتجاهل أنَّ فنَّ الشارع هو فنٌّ يتقارب بشكلٍ متزايدٍ من الفنِّ المعاصر التقليديّ والتسويق التجاريّ وهو فنٌّ تزيينيّ ينتج بتكليفٍ رسميّ ويتمّ تنفيذه بحماية السلطات، على العكس تماماً مِن الفنِّ الغرافيتي، الفنُّ المعارض، المطارد، المهدَّد بالمحو والعقوبة والمنفَّذ بالضدِّ من القانون.

يصعب على بعضِهم فهم مقدار الجهد المضني لشيء سيتمُّ محوه بعد الإنجاز. من هذا الجانب تبدو فلسفة الغرافيتي الأساسيَّةً هي ما كان مثيراً للاهتمام، كلُّ ذلك التفاني والتخطيط وتسلُّق الحواجز والركض في الظلام من أجل تنفيذ (قطعة جداريَّة) ستمحوها السلطات في صباح اليوم التالي. حتى لو تعلَّق الأمرُ بـ (القاء) علامة (أسرع شكل من أشكال الكتابة على الحيطان- توقيع الفنّان الغرافيتي) بهذه الصورة تتشابه الغرافيتيا مع الفلسفة فهي تمرين عقليّ يجعلنا نشعر بالراحة عند طرح الأفكار. وطالما الفلسفة هي (ابتداع مفاهيم) فإننا نُحاوِل هنا أن نبتدع مفاهيم تُقَرِّبنا من تقديم قراءة تُحاوِل أن تمضِيَ في التأويل - بدرجات متفاوتة- في القرب من خطاب الفلسفة[1]:

## 4.4.1. ميشيل فوكو- غرافيتيا الأفكار[2]

لم يكتب (ميشيل فوكو) عن الغرافيتيا، لكنَّه، كتب على جدران الحضارة الغربيَّة كلَّ ما لا تجوز كتابته، كتب على الحيطان مشكلة الأركيولوجيا، مشكلة

1 - مع مراعاة أن هذه القراءة تنبع من خصوصيَّة هذا الخطاب وأنَّها تُكرِّس مفهومها ضمن هذا المعنى.

2 - نحن هنا، لا نتناول المشروع الفوكوي في شموليَّته، بل نتناوله من خلال زاوية نظر محدَّدة ومختصرة جدّاً. تنطبق هذه الملاحظة على النموذجين الآخرين: جيل دولوز وجاك دريدا.

العقـل، مشـكلة الجنـون، مشـكلة السـلطة في المجتمعـات الغربيَّـة الحديثـة. كتـب علـى الجـدران تاريـخ الأفـكار، كتـب عـن المنفِـيّ والمقصـيّ، عـن التجـارب العاريـة للنظـام وصِيَـغ وجودهـا وحـدَّد أنسـاق التزامـن بين نظريَّـة التمثيـل ونظريّـات اللُّغـة وأدخـل تاريخانيّـة عميقـة إلـى قلـب المعرفـة. كتـب علـى جـدران التنويـر الـذي لـم يكـن تنويـراً، رسـم لوحـة عـن مفهـوم الإنسـانويَّة المكتـوب علـى جـدران العالـم بإرادة القـوَّة. حفـر علـى حيطـان العقـل تحليـلات صادمـةً عـن السـجن، العقوبـات، الجنـس، التـدجين حتـى تتمكّـن الأفـكار مـن الظّهـور. شـكَّلت هـذه القضايـا كلّهـا – في مـا بعـد – جـزءاً لا يتجـزَّأ مـن ثقافـة الغرافيتـي وتاريخهـا الحديـث، علـى سـبيل المثـال: (كيـف انتشـرت كتـب فوكـو في ثـورة مايـو 1968 وفي البيئـات الطلابيّـة والثقافِيَّـة). مـن هنـا قـول (سـارة ميلـز) عـن فوكـو «: يبـدو أنَّ الأحـداث السياسِيَّـة التـي شـهدتها باريـس في مايـو 1968 أثـارت العديـد مـن الباحـثين منهـم فوكـو ممَّـن كانـوا يبحثـون عـن سـبيل لوضـع الثوابـت الإنسـانيّة والمحافظـة الليبراليَّـة موضـع المسـاءلة، وأدَّت الاضطرابـات الطلابيَّـة ومـا أعقبهـا مـن اتِّسـاع دائـرة الاضطرابـات بمشـاركة العمّـال وغيرهـم مـن الفئـات إلـى جذب عديـد مـن الباحثين والأكاديميـين إلـى سـاحة النشـاط السياسـي المفتـوح والمشـاركة في الحمـلات والتظاهـرات»[1]. تجربـة الخـرق والاختـراق التـي يُمارسـها الفنّـان الغرافيتـي هـي تجربـة (ميشـيل فوكـو) في الفلسـفة الـذي لـم يكـن يخشـى الخـروج علـى القانـون، هـدم الـقلاع الحصينـة، وتقاليـد لا يُمكِـن مسُّـها، واسـتطاع هـدم الجـدار حجـرةً حجـرةً. و«وقـف في المركـز الحيـادي لهـذا التذبـذب»[2] ليرسـمَ الرغبـات التـي تقـع في المناطـق العميـاء، يرسـم الجنسـانيَّة التـي لا يُمكِـن أن تحجبَهـا الجـدرانُ العاليـة، بهـذا المعنـى هـو غرافيتـي يكتـب علـى الحائـط الـذي يُمثِّـل عمـقَ الوعـي وصـوَّر نفسـه واقفـاً بالضبـط مقابـل الجـدران التـي كتـب عليهـا، لتعـودَ كلماتُـهُ مرئِيَّـةً مِـنْ دون ظـلٍّ أو إخفـاء. لكـن مـا العلاقـة بين (جـدران الأفـكار) والغرافيتيـا؟ في الظاهـر «إنَّـه محـض تبـادل: إنَّنـا ننظـر إلـى لوحـةٍ وفيهـا رسّـامٌ يتأمَّلنـا بـدوره»[3]. «فنحـن نـرى أنفسَـنا منظوريـن مِنْ قِبَـل الرسّـام وقـد أصبحنـا مرئيّين أمـام عينيـه

1 – نقلاً عن كتاب: سارة ميلز، الخطاب، مصدر سابق ص43

2 – فوكو، ميشيل، (الكلماتُ وَالأشياء)، فريق الترجمة: مطاوع صفدي، د. سالم يفوت، د. بدر الدين عرودكي، جورج أبي صالح، كمال اسطفان، شارك في المراجعة: د. جورج زيناتي، المراجعة الأخيرة وإدارة المشروع: مطاوع صفدي، الناشر: مركز الانماء القومي، بيروت– لبنان، ط1، 1989–1990، ص29

3 – المصدر نفسه، الكلمات والأشياء، ص30

بالنور نفسه الذي يجعلنا نراه»[1]. ثمَّة ألوان كثيرة داخل التشكيلات الخطابيَّة عند فوكو، فهي تسمح بزيارة العتبات الجماليَّة ومنها أعمال الرسم. يكتب (جيل دولوز) عن فوكو «فوكو كنيتشِه، لا يُمكِنه سوى اقتراح رسوم أوَّليَّة»[2] بهذا المعنى (يُغرفِت) فوكو على حيطان الأفكار، يرسم موضوعات خطابيَّةً يُمكِننا أن نطلقَ عليها (لوحات) تجد مادَّتها في نظام اللُّغة وتتخرط في أشيائِهِ وكلماته. ذلك أنَّ الأفكار عند فوكو بمنزلة لوحاتٍ تُصنَع من الخطوط والألوان والانعكاسات والظلال «فقد مارست فكرة (اللَّوحة) تأثيرها القوي على فكر فوكو، وغالباً ما استعمل هذا اللَّفظ بمعنى عام جدّاً يشمل حتى العبارات»[3]. ويُمكِن القول: إنَّ أغلب المرئِيّات تُقرَأ عنده كملفوظات، وأغلب العبارات تُرسَم عنده كلوحات «مِنْ هنا كان شغف فوكو بوصف اللَّوحات، أو على الأصحِّ ولعلَّه بأجراء أوصافٍ تصلح أن تكون لوحات: كوصفه الرائع للوحة (الوصيفات) أو للوحات (مانيٍ) و(مغريت) ووصفه الشيِّق لأغلال المكبِّلين المحكومين بالأشغال الشاقة، أو لمستشفى المجانين أو للسجن أو لعربة نقل السجناء، كما لو كانت لوحات، وكما لو كان فوكو رسّاماً»[4]. فهو حين يُحلِّل يرسم (موديلاً) أفضلَ من ذاك الذي قدَّمه «التشكيليّون الذين يرسمون صورة ويحرصون على التقاط كلِّ الجزئيّات، حتى تلك الأشياء الطبيعيَّة البالغة الصغر التي يُمكِن التقاطُها في وجه الشخص الذي يرسمون صورته»[5]. بهذه اللُّغة الصوريّة يكتب فوكو، يرسم الكلمات ويمدُّ أذناً صاغية حتى يسمع الصمت الذي هو ليس إلّا قفا كلماته المليئة بالنور وهي تخترق الاستحالة العارية للأعماق. هكذا كان يقف في المخبأ الجوهريّ بين اللُّغة واللَّوحة، الكلمات والألوان. يصنع أدواته التحليليَّة ويُواجِه الاضطهاد بالفلسفة.

تُرى ما الذي يشدّ الفيلسوف إلى فنِّ الرسم؟

---

1 – المصدر نفسه: ص31

2 – دولوز، جيل، (المعرفة والسلطة- مدخل لقراءة فوكو)، ترجمة: سالم يفوت، الناشر: المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 1987، ص146

3 – جيل دولوز- المعرفة والسلطة، مصدر سابق، ص87

4 – المصدر نفسه، ص88

5 – فوكو، ميشيل، (تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي)، ترجمة: د. سعيد بنكَراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 2006، ص209

يقول (فوكو): «إنَّ ما يشدّني إلى الرسم هو أنَّني مضطرٌّ إلى النظر والرؤية، وهنا أجد متعتي»[1]. ويُؤكِّد أيضاً «أعتقد أنّ هناك أعمالاً فنيَّة تستحوذ عليَّ وتفتنني مثل أعمال مانيه، فكلُّ شيءٍ يقطعني ويقسمني ويُمزِّقني، وبخاصة القبح وعنفه»[2]. في تحليله للوحة مانيه «إعدام ماكسيمليان»[3] يهتمُّ فوكو بحضور الحائط الذي يُشكِّل لوحةً مضادَّةً للَّوحة الأصل. وفي تحليله للوحة «الوصيفات» (الرسّام الإسباني دييغو فيلاسكيز، 1599–1660) يُشير إلى الحائط «وعلى الحائط الذي يُؤلِّف عمق الغرفة، صوَّر المؤلِّف سلسلةً من اللَّوحات، وها هي ذي إحدى هذه اللَّوحات المعلَّقة كلّها تلمع ببريقٍ فريدٍ»[4]. الحائط بالنسبة إلى فوكو ليس حاجزاً وإنّما هو مرآة تعكس ما ترفضه الرغبات من رسوم بعيدة فـ «المرآة لا تعكس شيئاً في الواقع ممّا يوجد في المكان الذي توجد فيه... في عمقها المنير ليس المرئيّ هو الذي تستهدِفه»[5] وفي وصفه لهياكل الخطابات المختلفة فهو «يُغرفِت» على جدران حِقَب التاريخ المختلفة. أراد فوكو تحويل التشكيلات الخطابيَّة إلى ممارسات حقيقيَّة، فهو لم يكتب إلّا في ما هو واقعيٌّ يكتب دولوز عن كتابات (فوكو) إنَّها تُشبه «آلة المشكال التي تجعل الأشياء الصغيرة الملوَّنة الموجودة داخلها تتحرَّك فتولِّد رسوماً مختلفة الأشكال والألوان»[6]. وعن أسلوبه يكتب مُقتبساً (بوليز– **Boulez** عن ويبرن– **Webern**) «لقد أبدع عالماً جديداً يُمكِن أن نُطلِق عليه، بُعداً منحرِفاً، وهو ضرب من إعادة توزيع النقط والمجموعات والأشكال، لا توزيعاً على صعيدٍ مستوٍ، بل داخل فضاء»[7]. هذا هو فضاء الغرافيتيا المرسوم بخطاب ثقافة تجد نفسها على مفترق الطرق. فضاءٌ يُعطي للنوع هويَّته وفلسفته الخاصَّة، ومن بين هذه الأنواع التجاور في المقام بين خطاب الفلسفة والغرافيتيا. وكما تلاعب فوكو في مقادير الأفكار... تلاعبت الغرافيتيا بمقادير (الحامل) إذ نقلت اللَّوحة من القماش إلى الجدار، من الصالة إلى الفضاء العام، من جمهور محدَّد

---

1 – نقلاً عن كتاب: مدخل إلى فلسفة ميشيل فوكو، د. الزواوي بغوره، دار الطليعة – بيروت، ط1، 2013، ص262

2 – المصدر نفسه، ص262

3 – الإمبراطور الذي عيَّنه نابليون الثالث على المكسيك وتمَّ إعدامه مباشرة.

4 – فوكو، ميشيل، الكلمات والأشياء، مصدر سابق، ص31

5 – المصدر نفسه، ص32

6 – دولوز، جيل، (المعرفة والسلطة)، مصدر سابق، ص24

7 – المصدر نفسه: ص28

ومنتخَب في حيِّز معيَّن إلى الجماهير في الشارع ونقلت الرسم من الفرجة إلى المشهد. ومثلما غيَّر (فوكو) طريقة التفكير في الفلسفة المعاصرة كذلك غيَّرت الغرافيتيا أنماط التصوير الفنِّيّ، وذلك من خلال احتلالها لمكانة الضدّ لكلِّ ما هو قسريّ ومن خلال إسهامها في ظهور خطاب الهامش كهويَّة مفكِّرة وطرحها أسئلة عن حدود الفنِّ، حدود الكلام وحريَّة التعبير، وأخرجت الرسم من عزلته المريرة التي سجنته فيها ثقافة الصالونات. إذ تطرح الغرافيتيا- اليوم- مشكلة السلطة من جديد. وهو طرح موجَّه ضدَّ «السيطرة» وكذلك ضدَّ تكريس «الحراسة والعقاب» ويحتفظ تاريخ الكتابات الحائِطيَّة بالكثير من الأفعال الجريئة ضدَّ مفاهيم السلطة.

نسعى هنا، إلى نوعٍ من الإبدال المعرفيّ (الفوكوِيّ) ففي فلسفة الغرافيتيا لا تكمن المشكلة في التمرُّد على القوانين بل في الطاعة، وكأنَّها تسعى إلى تطبيق قول )فيلهلم رايش- (Wilhem Reich «لا تقوم المسألة الحقيقيَّة على أن نعرفَ لماذا يتمرَّد النّاس، بل لماذا لا يتمرَّدون»[1] بالنسبة إلى الفنّان الغرافيتي هناك أسباب كثيرة تدعوه للتمرُّد على بؤس عالم اليوم وتأثيراته المخيفة، منها تغوّل المظالم والفقر والتباين في الثروات والرأسماليّة الجامحة التي جاءت بها العولمة. والواقع أنَّ الجدران التي «يغرفِت» عليها فوكو تبسط حضورها على نوع المادَّة (العلاج، التربية، العقاب...) وتسيج الصورة المرسومة على هذه المادَّة مثل: (السجناء، الجنود، العمّال، المرضى، تلاميذ المدارس...) لذا يتعذَّر تحديدُ مكانٍ لها في هذه المنطقة أو تلك. إنَّ آثارَ التحليل عند فوكو تتفنَّن في تشكيل اللَّوحات «لا بالمعنى العليّ والسببيّ، بل بالمعنى البصريّ، الضوئيّ للَّون: من الأحمر القاني الذي يُصوِّر التعذيب والتنكيل حتى الرمادي القاتم الذي يُصوِّر السِّجنَ، التحليل واللَّوحة يسيران جنباً إلى جنب وينتميان إلى المستوى نفسِهِ»[2]. وإنَّ تحليله لفنِّ الرسم يتوزَّع بين (البصريَّة والكلام)، (الضوء واللُّغة)، ويحتشد بخطابات تتقمَّص أشكالاً وترسم تأثيرها بوصفها شكلاً جديداً. من هنا قوله في أثناء تحليل لـ «بول كْلي - Paul Klee) «إنَّ الصورة المَرئِيَّة ودلائل الكتابة تتَّحد وتأتلِف، لكنَّ اتِّحادهما وائتلافهما يجري داخل بُعدٍ آخر مخالف

1 - نقلاً عن كتاب: فريديريك غرو، العصيان- من التبعيَّة إلى التمرُّد، ترجمة: جمال شحيّد. دار الساقي، بيروت – لبنان. ط1، 2019، ص10.
2 - دولوز، - جيل، (المعرفة والسلطة) مصدر سابق، ص30

لبعد شكل كلتيهما»[1]. كلُّ هذا جعل فوكو أحد المعبِّرين بامتياز عن مفهوم الغرافيتيا .على الرَّغم مِن الاعتراض الذي يُمكِن أن يُوجَّه إلى هذا الفهم وهو أنَّ الخطاب الفوكوي أقرب إلى التجريد ويكاد أن يكون بعيداً عن حياة الناس اليوميَّة. وغالباً ما توصف نظريَّة الخطاب بأنَّها لا سياسِيَّة وهذا يُعوِّقُ أداة التشابه وأوجه التماثل بينها والغرافيتيا.

لكي نُجمِل القول في كلمات معدودة، نقول من جديد: ستظلُّ منهجيَّة فوكو الأركيولوجيَّة تُشكِّل الأساس الذي ترتكز عليه الكثير من القراءات التجريبيّة وستُقدَّم أفكاره بصفتها (لوحات) لرسم المعارف الإنسانيَّة، وستظلُّ الكتابات الحائِطيَّة مرتبطةً بروح التمرُّد سواء أكانت صحيحة أم خاطئة فهي الفنّ الذي يُمثِّل طبقة المضطهدين، إنَّها صوت الأشخاص الذين لا صوتَ لهم يستخدمونها من أجل التعبير عن استيائهم من العالم. وبغضِّ النظر عن مدى شرعيَّة جوانب معيَّنة منها. فهي مجرَّد وسيلة للتعبير، ولن تكونَ هناك بوصلة أخلاقيَّة تتحكَّم في استخدامها أو تسمح بمن يستخدمها أو يتعامل بها. وطالما هناك أنظمة قمعيَّة وسلطة أبويَّة وقوانين تمنع الناس ممّا يُريدون قوله سيلجأ الناسُ إلى الجدران للتعبير عن أصواتهم. وستظلُّ الأفكار (تُغرفِتُ) بالضدِّ من مؤسَّسات القمع والإقصاء.

### 4.4.2. جيل دولوز- غرافيتيا المفاهيم

يقول (دولوز) مُقتبِساً (أندريه مالرو) إنَّ الفنَّ هو «الشيءُ الوحيدُ الذي يقاوم الموت»[2] ثمَّ يسأل « ... ما الذي يقاوم الموت؟ يكفي أن ننظر إلى تمثال صغير الحجم عمره ثلاثُ ألافِ سنة قبل الميلاد كي نتأكَّد أنَّ جواب مالرو جوابٌ جيِّدٌ»[3]. إنَّ الذي يجمع بين قول (مالرو) وقول (دولوز) هو كونهما يُجيبان معاً على سؤال واحد. ألا وهو: - هل يُمكِن مقاومة الموت بواسطة المفاهيم؟ أو هل بوسعنا أن نفهمَ المقاومة بوصفها إجابة عن غرافيتيا المفاهيم؟

ما يُسمّيه دولوز هنا (فعل مقاومة) هو (فعل غرافيتي) لماذا؟ لأنَّنا نتحدَّث عن مواجهة بين طرفين غير متكافئين، طرف السلطة (بكلِّ أدوات القمع التي تملكها) وطرف المغرفِت (الذي لا يملك إلّا عُلَب «الرش»). فعل مقاومة غير

1 - المصدر نفسه، ص76
2 - دولوز، جيل، (خارج الفلسفة) مصدر سابق، ص163
3 - المصدر نفسه، نفس الصفحة

بيرقراطي «حيث تتدخَّل التفرّدات، وهي أقليّات فعّالة في الفضاء المرتحل الذي لا مِلكيَّة فيه ولا سياجات»[1]. ما الذي سيقوله لنا دولوز إذاً؟ سيقول: إنَّ المسافة بين قوَّة السلطة وفعل المقاومة تُلقي الضوء على قيمة «الاختلاف» وهي قيمة في ماهيَّة المعرفة، هي انعتاقٌ من الصورة الوثوقيّة الساكنة إلى صورة التحرُّر المرسومة بقوَّةِ المفهوم، ليُصبِحَ الاختلاف عبارةً عن مجاورةٍ بين نقطتين متباعدتين هما: الوجود والتفكير. «يبدو أنَّ هذا الاختلاف لا يصير مفكَّراً، إلّا إذا كان مكبوحاً»[2]. هذا الاختلاف المكبوح هو ما تفعله السلطات مع الغرافيتيا، فهي تُدافِع عن نفسها وتحفظ ذاتها من خلاله، هو قمعٌ، يكمن وراءَه ادِّعاءُ السلطة تطبيق القوانين، يجب أن نقول، في وقت واحد: إنَّ هذا الاختلاف المضادّ يُحوِّل الغرافيتيا إلى (هويَّة – محمول– مفهوم) يلزمه محمولات قابلة للتعيين يجري التعرُّف إليها عن طريق الوعي البديل الذي يجمع بشكل دقيق بين «الفيلسوف» و«المُغَرِفت». مِن هنا يرسم دولوز علامةً من التماثل بين المفاهيم التي تُدرِكها العين والمفاهيم التي تُدوِّنها الكتابة ويحضر الفنُّ في معظم النتاج الدولوزي فهو يجاور بين (المفاهيم) في الفلسفة و(الرسم) رسم اللوحة بالنسبة إلى الفنّان «فنحن لا نقول يوماً في أنفسنا (الآن، عليّ أن أبتكر مفهوماً)، مثلما أنّ الرسّام لا يقول يوماً في نفسِهِ (هيّا، عليّ أن أرسم لوحة) ....»[3] لا بدَّ مِن أن تكون هناك ضرورة تستدعي ابتكار المفاهيم وإبداعها. عن طريق الفنِّ تتنوَّع العوالم، أو يتضاعف العالم الذي نسكنُه بالقدر الذي يوجد فيه فنّانون. هكذا يُعبِّر الفنُّ عن جوهر الكينونة الإنسانيَّة. «الفنّانون يُشبِهون الفلاسفة، إذ يتمتَّعون غالباً بصحَّةٍ ضعيفة، ولكن ليس ذلك بسبب أمراضهم ولا بسبب عُصابهم، بل لأنَّهم رأوا في الحياة شيئاً ما هائلاً بالنسبة إلى أيِّ كان، هائلاً بالنسبة إليهم، وقد وَسَمَهُمْ بعلامة الموت الخفيَّة. ولكِن هذا الشيء هو أيضاً المنبع و النفحة اللَّذان يجعلانهم يعيشون عبر أمراض المُعاش (ما يُسمّيه نيتشه الصحَّة) (قد نعرف في يومٍ من الأيّام أنَّه لم يكن هناك فنٌّ،

---

1 – نفسه، ص14

2 – دولوز، جيل، (الاختلاف والتكرار)، ترجمة: د. وفاء شعبان، مراجعة: د. جورج زيناتي، المنظَّمة العربيَّة للترجمة، بيروت– لبنان، ط1، 2009، ص485

3 – دولوز، (خارج الفلسفة)، مصدر سابق، ص159

وإنما طِبٌّ فقط)...»[1]. دولوز دائِم المقارنة بين مَن يُفكِّر من خلال المفاهيم (الفيلسوف) ومَن يُفكِّر من خلال الصُّوَر (الفنّان) وهذا ما يجعل لمفهوم الصورة مركزاً محوراً في فلسفته. التقنيَّة عنده هي نوع من (مجاورة) يُمكِن أن نُسمِّيَها ترادفاً يقوم على تشييد مفهوم يجمع بين الفيلسوف والفنّان. فهو يشتغل على التَّوَازي بين المفهوم البصريِّ والمفهوم الفلسفيّ، على انهيار الجدار أمام التجديد الفلسفيّ كما حصل مع التجديد في الفنّ. ويشتغل أيضاً، على زحزحة الجدران بين (الكلمات والصُّوَر)، (المفاهيم واللَّوحات) مؤكِّداً في قوله: «يُقدِّم لنا الفنُّ الوحدة الحقيقيَّة: وحدة إشارة لا ماديَّة ومعنى روحيّ خالِص، فالجوهر هو بالدقة وحدة الإشارة والمعنى هذه، مثلما تتكشَّف في العمل الفنِّيّ»[2]. هنا يقوم صاحب (ما هي الفلسفة) بتطوير منطق جديد بين الفلسفة والفنِّ، فهو يجلب إلى الفلسفة طاقة الفنِّ من أجل أن يجعلها أكثر ديناميَّة. ويذهب بعيداً للاحتفاء بالفنِّ لبناء مفاهيم تمكِّنه من رسم لوحة أخرى للفلسفة ومفهوم آخر للفنّ «إنَّ الفنَّ يَحْفظ، وهو الشيء الوحيد في العالم الذي يُحفظ، فهو يَحفظ ويُحفَظ بذاته حكماً، على الرَّغم مِنْ أنَّه في الواقع لا يروم أكثر من حامله ومن موادِّه (الحجر، القماش، اللَّون)...»[3]. «...لهذا وبدقَّة كاملة، ليس هناك غير العمل الفنِّيّ ما يجعلنا نعثر ثانية على الزمن، العمل الفنِّي، الوسيلة الوحيدة للعثور ثانية على الزمن الضائع»[4]. «فالفن لوحده يمنحنا ما كنّا قد انتظرناه عبثاً»[5]. و«بالفنِّ وحده يُمكننا الخروج من أنفسنا أي من ما يُمكِن أن يراه المرء من كونٍ ليس كوننا»[6]. أراد دولوز للفلسفة أن لا تسبح في تعالٍ خاوٍ. أراد لها أن تُجدِّد أشكالها، لهذا يُشير إلى إمكانيَّة استعمال «تاريخ الفلسفة كـ «كولاج» (وهي تقنيَّة قديمة في فنِّ الصباغة) ولن يكون ذلك تنقيصاً من

---

1 – دولوز، (ما هي الفلسفة)، مصدر سابق، ص181
الفقرة الأخيرة يقتبسها دولوز من نصٍّ شهير للشاعر (هُنْري ميشُونيكْ) يتحدَّث فيه عن الصحَّة الخاصَّة بالفنّ. في مقدّمة كتاب La unit remue, Gallimard, p193 هامش مذكور في نفس الصفحة

2 – دولوز، جيل، (بروست والإشارات)، ترجمة: حسين عجّة، دار (أكتب) للنشر والتوزيع- دار أدب فن للثقافة والفنون والنشر، المنتدى الثقافي العربي- القاهرة، ط1، 2008، ص85

3 – دولوز، (ما هي الفلسفة)،مصدر سابق، ص171

4 – دولوز، بروست والإشارات ص93

5 – المصدر نفسه، ص87

6 – المصدر نفسه والصفحة نفسها.

قيمة عظماء فلاسفة الماضي: أن نستعملهم ككولاج في لوحة فلسفيَّة... ثمَّ أنَّ الفلسفة تقوم على المفهومات... شأن...اللَّون بالنسبة إلى الرسّام»[1] فالفلسفة هي (إبداع مفاهيم) ويُمكن أن تستمدَّ مفاهيمها من خارج الفلسفة. صحيح، أنَّ دولوز في نظرته إلى الفنِّ يلتقي مع معايير الجماليَّة الكلاسيكيَّة خصوصاً مع (كانط) ... «فدولوز مثل سلفه الألماني، لا يُسمّي فنّاً إلّا القليل والاستثنائي من الأعمال، فهو لا يقلّ (أرستقراطيَّة) ونخبويَّة في تصوُّره للفنِّ عن كانط، إن لم يكن يتجاوزه، وهذا ما يُفسِّر موقفه القاطع والقويّ من كلِّ أشكال الفنِّ المسمّاة جماهيريَّة وشعبيَّة، فلا فن عنده ولا فنّان، إلّا ما – ومَن- يُبدِع فكرة»[2]. لهذا كتب دولوز على جدران المعرفة مفاهيم لم تتناولها الفلسفة (كتب عن الرسم، السينما، الحركة) ولعلَّه تجاهل الغرافيتيا في أغلب دراساته النظريَّة عن الفنّ لأنَّها من أشكال الفنون الجماهيريَّة.على الرَّغم مِنْ أنَّ الغرافيتيا غير مبالية بالمعايير الجماليَّة للرسم التقليدي فهي تنجذب دائماً إلى الفكر على العكس تماماً مِن فنِّ الرسم (الذي يُمكِن أن يُقدِّمَ مناظر خلابة). هي اقتران التمرُّد بالفكر، والمفاهيم عند المُغَرفِت تمتزج مع «أخلاط» الألوان، كما يشهد على ذلك «المزيج البصريّ» على الحيطان حيث يُمكِن بناءُ مفاهيم تمكِّننا من تخيُّل إمكانيَّة وجود عالم آخر. عالم من الصدام والتلاق العنيف بين الموجودات حين تتلاقى الألوان المرشوشة على الحائط مع تحدّي السلطات. وبوصف فلسفي يقترب من الهدف يُمكِننا القول: يكمن جوهر الغرافيتيا كمفهوم في ما يُمكِن أن نُسمِّيَه (فعل الهامش) أو تلك (التلعثمات) داخل اللسان التي يتحدَّث عنها دولوز. إنَّها فعل مقاومة لمجابهة العالم وأصل العطب الذي فيه. هي استدارة للعبور من بنيويَّة ألتوسير إلى حيويَّة دولوز. هنا نعود للسؤال من جديد. لماذا الغرافيتيا مقصيَّة من مجالات الفلسفة، هل الفلسفة فكر مِن دون صورة؟ ولو شئنا الدقَّة. لماذا تعمد فلسفة دولوز إلى نبذ مفهوم الغرافيتياعلى الرَّغم مِن اقتراب الأخيرة من الابتكار والاختلاف وإبداع المفاهيم؟ هنا تكمن بالضبط «القرابة» بين (خطاب الفلسفة والغرافيتيا). فالغرافيتيا تُحوِّل طبيعة الفلسفة

1 – دولوز، (خارج الفلسفة)،مصدر سابق، ص60

2 – حدجامي، عادل، (فلسفة جيل دولوز- عن الوجود والاختلاف). دار توبقال للنشر، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 2012، ص169

الساكنة إلى نوع من أنواع التمرُّد. وهذا ما لا يُمكِن أن يتحمَّله منطق الفلسفة. على الرَّغم مِنْ ذلك نقول: إنَّ المفاهيم التي يضعها دولوز تضعنا على طريق الغرافيتيا. إذاً كيف تتجسَّد المفاهيم في الفنِّ الغرافيتي؟ يُعطينا كتاب (بروست والإشارات) الجواب: إنَّها تتجسَّد في (المواد) «بيد أنَّ تلك المواد ملموسة، ناعمة ومظفورة بطريقة تجعلها روحيَّة بكاملها. إنَّ تلك المواد هي، مِنْ دون شكّ، الألوان بالنسبة إلى الرسّام، كلون الأصفر عند فيرمر[1]، الصوت عند الموسيقيّ، الكلمة بالنسبة إلى الكاتب»[2]. وتتجسَّد أيضاً، في (عُلَب الرشّ) حين تكون بيد المُغَرفِت وهو يرشّ على الحيطان الكلمات والأصوات والألوان والمفاهيم. هكذا يُمكِن للمفاهيم الغرافيتيّة أن تغرق في ينبوع فلسفة دولوز وما يقوله عن الفنِّ ينطبق على الغرافيتيا فهو يُرسِل كتابات ينبغي على المتلقّي فكّ رموزها «الفنُّ كالنعاس، أبعد من الذاكرة: إنَّه يستدعي الفكر المحض»[3]. تستدعي الغرافيتيا هذا الفكر المحض من حيث انفتاحها على الوجود والحياة. ومن حيث القطيعة الجذريَّة مع الرأسماليَّة ومعاكسة العولمة المبطلة لـ (التلعثمات). إنَّها حركة (اختلاف) دائبة، شكل من التلاقي بين الفن والمفهوم. من منظور دولوزي، يُمكِننا رسم المقاربة بين خطاب الفلسفة والغرافيتيا، وهي مقاربة لا تخلو من بعض التشابه الذي يجمع بين الوظائف والمفاهيم. «فالفنّان يُضيف دائماً متغيِّرات جديدة إلى العالم... مثل كائنات المفهوم التي هي تنويعات. وكائنات الوظيفة التي هي تنويعات ممكِنة»[4]. فهذه الكائنات التي تجمع بين المفاهيم والوظائف تُعطي للغرافيتيا الانفتاحات لتُشكِّل بذاتها مفهوماً ينخرط في صيرورة وظيفة التعبير.

الغرافيتيا تُحرِّرنا من سجون «المركزيّات الكبرى» وتُساعِد على إنتاج مفهوم آخرَ للفنِّ بعيداً عن الاستيهامات السيكولوجيَّة أو المعرفة الزائفة. إنَّها خطُّ التشقُّق الذي لا يتوافق مع خطوط السلطات ذات العتبات الكتلويَّة الصلبة. والفنّان الغرافيتي (بحسب تعبير دولوز مُقتبساً من كيركغارد – **Kierkegaard)** هو: (فارس الإيمان) الذي «يختلط بالحائط، لكنَّ الحائط أصبح حيّاً، وصُبِغ

1 – الرسّام الهولندي (يوهانس فيرمير– (Vermeer Johannes 1632–1675 م).
2 – دولوز، (بروست والإشارَات) مصدر سابق، ص94
3 – المصدر نفسه، ص93
4 – دولوز، (ما هي الفلسفة) مصدر سابق، ص184

رمـادُه الأصلـيّ برمـاد آخـر، أو أنَّـه صبَـغ العالـم بلونـه»[1]. هـو فنّـان منشـقٌّ لا يتفـاوض، يُقـدِّم نفسَـه ًفي إطـار ثنائيَّـة معارضـة لأجهـزة الدولـة، ولا يُقـدِّم أعمالـه للسـلطة مقترحـاً نفسـه لإنجـاز أهدافًهـا كمـا تفعـل الفنـون الأخـرى. هـو الخـطُّ المنجَـز داخـل واقعـه ويسـعى إلـى هـدم خطـوط الهيمنـة أو الاسـتيلاء علـى ممتلكاتِ الآخَـر حيـث تصـل العتبـات ليـس إلـى حالـة التلاحـم بـل إلـى نقطـة الكسـر. مـع ملاحظـة «ليـس المهمَّشـون هـم الذيـن يُبدعـونِ الخطـوط، إنَّهـم يسـتقرّون فـوق تلـك الخطـوط، ويجعلـون منهـا ملكيّتهـم، ويكـون كلُّ شـيء علـى مـا يـرام عندمـا يتحلّـون بالتواضـع الغريـب الخـاصّ بأصحـاب الخـطّ، وبحـذرً المجـرّب»[2].

مـن هنـا «يُغرفِـت» دولـوز علـى جـدران الفلسـفة مفاهيـم غرافيتيّـة غيـر مفصولـة عـن الوجـود الإنسـاني في أبعـاده الفلسـفيَّة والأنطولوجيَّـة. ولـو أردنـا قـراءة مواقفـه الصريحـة مـن القضايـا المعرفيَّـة والاجتماعِيَّـة والسياسِـيَّة نجـد موقفـه الواضـح مـن القضيَّـة الفلسـطينيَّة فهـو يضعنـا عنـد عتبـة رائعـة تتعلَّـق بموقـف الفلسـفة وانفتاحهـا علـى المجـال الحـيّ والمتحـرِّك للموجـودات في الأفـق الإنسـاني. فـكلُّ جملـة مـن فقـرات كتابتـه (حيثمـا يسـتطيعون رؤيتهـا- المنشـورة علـى صفحـتين في مجلًّـة الكرمـل)[3] تُصلِـح كشـعار يُكتَـب علـى حيطـان الذاكـرة الإنسـانيَّة. ممّـا يُشـكِّل النبـرة التـي تنهـض بمفهـوم الفلسـفة إلـى مسـتوى صيحـة البشـريَّة التـي لا يُمكِـن إقصاؤهـا مـن دائـرة الكينونـة والمعرفـة. اُنظـر الصـورة رقـم (8)

---

1 - دولوز، جيل - بارني، كلير، (حوارات في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي والسياسة). ترجمة: عبد الحي أزرقان- أحمد العلمي. أفريقيا الشرق، الدار البيضاء- المغرب. ط1، 1999، ص163

2 - المصدر نفسه، ص177

3 - مجلَّة الكرمل، مجلَّة الاتِّحاد العام للكتّاب والصحافيين الفلسطينيّين، فصليَّة ثقافِيَّة، العدد 29، عام 1988، ص28-27

27

## لن تكون هناك

# حيثما يستطيعون رؤيتها

لم تشرع اوروبا بتسديد الدين اللامتناهي الذي تدين به لليهود، وإنما جعلت شعباً آخر، بريئاً ـ الفلسطينيين ـ يسدّده (عنها).

لقد بنى الصهاينة دولة اسرائيل بالماضي الحديث لعذابهم، وعلى الرعب الأوروبيّ المتعذّر على النسيان ـ ولكن كذلك على معاناة هذا الشعب الآخر، وباحجار هذا الشعب الآخر. لقد سُمّيَ «الارغون» إرهابياً، لا لأنه كان يفجّر مراكز القيادة الانكليزية العامة فحسب، وانما لأنه كان يدمّر قرى كاملة ويزيل «دير ياسين» من الوجود أيضاً.

صنع الامريكان منها [اسرائيل] صناعة كبرى على الطريقة الهوليوودية: كانوا يعتبرون ان دولة اسرائيل ستقوم في أرض خالية تنتظر منذ زمن بعيد الشعبَ العبري العريق، مع أشباح بعض العرب، الآتين من اماكن اخرى، حرساً للأحجار النائمة. كانوا يقذفون بالفلسطينيين الى النسيان. يأمرونهم بالاعتراف قانونياً بدولة اسرائيل، في حين لا يكفّ الاسرائيليون عن ان ينكروا على الشعب الفلسطيني واقعه المشخّص.

وحده، خاض الشعب الفلسطيني حرباً لم تنته الى الآن، ليدافع عن أرضه، عن أحجاره، وعن حياته: هذه الحرب التي لا يتحدث أحد عنها، لفرط ما يهمّ الإيهام بأنّ الفلسطينيين هم عرب آتون من اماكن اخرى، ويمكنهم الرجوع اليها. فمَنْ يفصل بين جميع هذه «الأردنات» (جمع «أُرْدُن»)؟ ومن سيقول لهم إن الوشائج بين فلسطينيّ وعربيّ آخر يمكن ان تكون قوية، لكن ليس اكثر ما بين بلدين اوروبيين؟ وأي فلسطيني سينسى ما كبّده إياه عرب آخرون، الى جانب اسرائيل؟ ما عُقْدة هذا الدين الجديد؟ مطرودين من أرضهم، يقيم الفلسطينيون حيثما يستطيعون مواصلة روايتها على الاقل، والاحتفاظ برؤيتها كصلة اخيرة مع كيانهم المغُيب في الاحلام. أبداً لن يقدر الاسرائيليون ان يدفعوهم أبعد، او يقذفوا بهم الى الليل، الى النسيان.

### 4.4.3. جاك دريدا- غرافيتيا (الرَّشْم)

في كتابه المعنون (في علم الكتابة) يُعرِّف جاك دريدا (الرَّشْم): «هو الفنُّ الناشئ عن محاكاة، فلا ينتمي إلى العمل الفنِّيّ بالمعنى الحقيقي إلّا ما يُمكن أن يظلَّ موجوداً في الرشم من الطباعة التي تُعيدُ إنتاج الملامح»[1] وباستبدالٍ بسيطٍ، يُمكِننا إعادةُ كتابة التعريف بالشكل الآتي: (الغرافيتيا) هي الفنُّ الناشِئ عن محاكاة، فلا تنتمي إلى العمل الفنِّيّ بالمعنى الحقيقيّ إلّا ما يُمكِن أن يظلَّ موجوداً في الغرافيتيا من الطباعة التي تُعيدُ إنتاج الملامح» ليس استبدال «الغرافيتيا» بِـ «الرَّشْم» استبدالاً قسريّاً إذا ما راعينا أنَّ «الرَّشْم» (بحسب تعريف دريدا) هو حضورٌ وغيابٌ، هو أثرٌ، نقشٌ من النقوش، هو اختلافٌ. ولو أردنا تفكيك هذا التعريف. نجد أنَّ دريدا المغرم بالثنائيّات (سواء في عناوين كتبه مثل «الصوت والظاهرة»، «الكتابة والاختلاف» أو الثنائِيّات التي طرح من خلالها بعض المفاهيم مثل: «الاختلاف المرجِئ»، «الذاكرة والأرشيف»، «المدلول المتعالي» وغيرها من المفاهيم الذائعة الصيت) يبدأ بتلخيص (الرَّشْم) وحَصْره بـ (قرين) آخر هو (المحاكاة) كما لو أنّ دلالة المفهوم تنطوي على هذه الثنائيَّة (رشم – محاكاة) وإنَّ إنشاءَ المعنى لا يفلت من حراسة الإِحالات الدّالّة. لكن، ما الذي يجعل الرَّشْم فنّاً من فنون الغرافيتيا؟

لنُوسِّع حدودَ السؤال، عن طبيعة هذا (الرَّشْم) وأصله ومصدره، عن معرفة سلالة النسب والتاريخ، ونُخفِّف علينا ضغوط التأويل، لنُحاوِل العثور على معنى لهذه (الكلمة – اللُّغز) هذا الفنّ الذي لا يُريد أن يكونَ فنّاً. نُعيد هنا اقتفاءَ خطى المعاجم لتكون رهانات المعنى ماثلة في الصورة. تُحيلنا المعاجم العربيَّة إلى أنَّ قراءات فعل (رَشَمَ) تتعدَّد وتتكاثر، فهي: (العلامة، الخطّ، الأثر، الرسم، الكتابة، اللَّون...). ويُحيلنا لسان العرب إلى أنَّ فعل (رَشَمَ =

---

1 – دريدا، جاك، (في علم الكتابة)، ترجمة وتقديم: أنور مغيث– منى طلبة، المركز القومي للترجمة، القاهرة –مصر، ط2، 2008، ص 388

**ملاحظة:-**

في كتاب (جاك دريدا: نحو «الكتابة» سنان لا «كُتّاب» مقالات في «النحونه» والتقويض) يعترض د. ميجان الرويلي على هذه الترجمة ويعتَبرها تفتقر إلى أبسط أعراف المراجعة والتحرير. ويصل الإهمال إلى حدِّ الجريمة. انظر الصفحات من (ص167) إلى (ص196)، منشورات ضفاف، دار الأمان –الرباط، منشورات الاختلاف. ط1، 2015

رسم، أثَّر، كتابة) «الرَّسْمُ والرَّشْمُ الأَثَرُ ورَسَمَ على كذا ورَشَمَ أي كتب»[1]. وهذه المعاني كلُّها تعني أنَّ (رَشَمَ) هو (الوسم) الذي يقبل المحو. هو (الرَّسم) الذي يُنقَش على سطح، (على حائط) هو الغرافيتيا التي تُعلِن عن نفسها في صورة الرَّشم.

هذا التمهيد، على ما فيه من اختزال تقتضيه ضرورة البحث، هو ضرورة الغرافيتيا التي تجعل من الفنِّ نصّاً، «الفنُّ نصٌّ دالٌّ»[2] بهذا الصدد، ينمّ دريدا، ضمناً عن الترابط بين الرَّشْم والغرافيتيا فهو يُشير هنا إلى أنَّ الفنَّ شأنه شأن الكتابة، إنَّه مصافحة العالم بواسطة لغة، سواء أكانت هذه اللغة نصِّيَّة كتابيَّة أو تعبيريَّة مثل الفنون التشكيليَّة. وبالرجوع إلى الاقتران بين «الرَّشْم» و«الغرافيتيا» نجد الحاجة إلى التناصّ متجاورة مع المفهوم نفسِه للأصل. هذا الأصل، هو الفضاء الذي يشتغل فيه (الكاتب – المُغَرفِت) على محاكاة النّسَق التدويني للخطابات (النصيَّة – التشكيليَّة)، (الفلسفة – الفنّ). فالغرافيتيا تُقدِّم نفسَها كمثالٍ بارزٍ لهذا «الرَّشْم»، إنَّها نتاج تلك الفعاليَّة، نتاج هذا النوع من النسب. لكنَّها ترفض كلَّ تأصيلٍ يُدشِّن سطوة المركزيّات أو يحمل معنى الأبوَّة. هي لا تُحاكي ولا تُقلِّد، وبعيدةً عن تكرار المحاكاة،على الرَّغم مِنْ أنَّها اتَّخذت الفنَّ وسيلةً للدنوّ من مقاربة الواقع ألا أنّها منصرِفة عَن الجمال متَّجِهة صوب المضمون التعبيريّ للعمل.

إن السؤال هل كتب دريدا عن الغرافيتيا؟ والجواب عن ذلك لا يخلو من استنطاق تفكيكي يرجع إلى كتابات دريدا بالذات حين كتب عن الكتابة وجعلها تتواشج بين الفعل والأثر، فهي

1. فعلٌ كما ترى الظاهراتيَّة.

2. أثرٌ كما ترى السيميائِيَّة.

ومن هذا التواشج نكشف أنَّ الكتابة (الدريديَّة) هي فضاء (اختلاف). هذه المفردة التي تجمع سلسلة من المفاهيم ولا تتَّضِح دلالاتُها إلّا «من خلال سلسلة من المفردات الأخرى التي تعمل معها. (الكتابة)، مثلاً، أو (الأثر) أو (الزيادة) أو

1 – أنظر فعل (رَشَمَ). لسان العرب، محمّد بن منظور، دار لسان العرب– بيروت. في ثلاثة مجلّدات.
2 – دريدا،(في علم الكتابة) مصدر مذكور، ص387

(الملحق)، وهـي جميعاً كلماتٌ مزدوجةُ القيمة أو ذات قيمة غير قابلة للتعيُّن»[1] وكلُّ كلمة من هـذه الكلمات، هـي نقشٌ، دمغةٌ أو إمضـاءٌ ينتج أثره الـذي يُشير ويمحـو في الوقت نفسـه، وهـذا يُحيلنـا مـن جديـد إلـى (الوسـم) الغرافيتـيّ – إمضـاء المُغَرفِت (أبسـط أنـواع الكتابـات الحائطيَّـة وأكثرهـا شـيوعاً). التأويـل هنـا، أبعد من تشبيه (الغرافيتيا) بـ (الرَّشْـم) هـو استعارة لا تتحنـي للتفـاوض، استعارة تتكلَّم انطلاقاً من أرض جديدة، كما يحدث في السينما عند محاولة تصوير لقطة بـ (عين الطائر) لتجسيد الآفاق البعيدة وإلقاء نظرة على سعَة الأفق. محاولة لأنّ نقترب ببطءٍ من سعَة الفكر الدريدي، لكنَّا، لا نُحلِّق بعيداً عن كتابات دريدا. يكتب صاحبُ (الكتابة والاختلاف) «ليس المهمّ بالنّسبة إلى (فيلسوف) أنّ يرى أعماله وهي تلقى الشّيوع فحسب، بل يهمّه أن يراها وهي تقوم بإخصاب بعض الأفكار»[2]. مِنّ هنا، فإنَّ فلسفة (جاك دريدا) الأكثر تبايُناً في مقصدها، تقود غواية الإغراء لإخصاب الغرافيتيا. والحال علينا أنّ نُؤمِن بأنَّ هذا الإخصاب يُنتِج نوعاً من الأفكار تُمكِّن من ولادة مفاهيم جديدة.

لنُحِلَّ مجدَّداً إلى كتابٍ (في علم الكتابة)، يكتب دريدا العبارة الآتية: «إنَّ الرَّشْـم الذي ينسخ نماذجَ من الفنِّ ليس أقلّ مِن أن يكونَ نموذجاً للفنّ»[3]. إنَّ وضع هذا التصوُّر (الدريدي) للفنِّ يفضي إلى إعادة صياغة التصوُّر نفسه عن «الرَّشْـم». يستعير (دريدا) هنا، من (هيدِجر) تصوُّرَه عن الفنّ كـ «مجال لنشاط الحقيقة»[4]. ويقترب أيضاً، مِن مفهوم (جيل دولوز) عن الفن «الفنُّ يُفكِّكُ التنظيمَ الثلاثيَّ المؤلَّف من: المُدركات، الانفعالات، الآراء. ليستبدله بنُصب مركَّب من المؤثِّرات الإدراكيَّة والانفعاليَّة وكتل الاحساسات التي تقوم مقامَ اللُّغة»[5].

يختلف الاستنطاق الفلسفي عن الفعاليّة الغرافيتيّة. فالفلسفة تُعالِج المفاهيم في الدرس الأكاديمي وتنأى بنفسها (قدر الإمكان) عن الموضوعات العامَّة.

---

1 – من حوار المترجم: كاظم جهاد مع جاك دريدا. المصدر: جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ترجمة: كاظم جهاد، تقديم: محمَّد علال سيناصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء– المغرب، ط2، 2000، ص53

2 – المصدر نفسه، ص55

3 – دريدا، (في علم الكتابة)، مصدر سابق، ص388

4 – من حوار (هنري رونس) مع جاك دريدا. المصدر: جاك دريدا، مواقع – حوارات، ترجمة وتقديم: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء– المغرب، ط1، 1992، ص17

5 – دولوز– غتّاري (ما هي الفلسفة)، مصدر سابق، ص184

والغرافيتيا تعيش حياتها وتنقش المفاهيم في الفضاء العام، تُشغِل نفسها بالقضايا العامَّة وتنغمس في اليومي، المعاش، العابر. فإذا كان على جاك دريدا أن (يُغرفِت) فسوف يُقدِّم (محواً) يقوم مقام الأرشيف، وبذلك سيكون فعله الغرافيتي مجرَّد (حيلة) من حِيَل الاستعارة « تظهر حيَل الاستعارة من خلال المحاكاة الموجودة في كلِّ الفنون، فإذا كان الفنُّ محاكاةً، فعلينا ألّا ننسى أنَّ كلَّ شيء في الفنِّ دالٌ ونحن لا نتأثَّر في خبرتنا الجمالِيَّة بالأشياء وإنَّما نتأثَّر بالعلامات»[1]. الشذرة التي نحفظها من هذه الموعظة، تُبيِّن لنا، أنَّ «الفنَّ مكوَّنٌ من علامات»[2]. نتوقَّف بإيجاز شديد هنا، لنقول: إنَّ هذه الاستعارة المشبَعة بأسلوب دريدي، نتلمَّسها في العلاماًت التي لا تُدوِّنها السجلّات. في الأثر (**Trace**) الذي يعمل كعلامة في الخطابات ويُؤكِّد سيادة المعنى المُعطى للفنّ. مع ملاحظة: إنَّ العلاماًت اًلتي نذكرها هي ليست التفكير المعبَّر عنه بكلمات وإنَّما هيً كلُّ أنواع التعبير المعبَّر عنه بصُوَرٍ بَصَريَّة والتي تُعيد إلى الأثر اعتباره، تُعيد إليه السؤال عن المصير الذي يتركه وراءه.

والآن، ماذا عن الغرافيتيا؟ إنَّها (بلغة دريدا) الرَّشْمُ الذي يُحاكي فنَّ الرسم (من خلال الألوان، الأشكال، التصاميم) ويُحاكي المجال من خلال (توظيف الفضاء العام). فالرَّشمُ هو الذي يسمح للأفكار بالظهور على الحيطان ومحاكاة الواقع الذي يتمُّ تمثيلُه من خلال الألوان والأشكال والكلمات والمفاهيم. ولو أردنا أن نضع تعريفاً جديداً للغرافيتيا يُمكِن لنا أن نقتبس من دريدا وصفه لها بأنَّها: «حريَّة الكلام الحي»[3] أو «الجذوة التي تستدفئ بها النفوس الحرَّة»[4] إنَّها كما يقول (هيدجر) «تحرير القول من الأدب»[5]، اختزاله، نزع ثياب المبالغات عنه ليظهر عارياً. تفكيكُ صروحه الكلاميَّة المشيَّدة بأحجار الأحابيل. بكلمات أخرى، الغرافيتيا: خطاب ينوب عن الواقع لنسمع صوت الحقيقة. خطاب انتهاكي بالضدّ من انغلاق المركزيّات، يُعيد إنتاج الرسم من خلال نقل الألوان إلى (علب الرشّ) ونقل اللَّوحة إلى الحائط. ومن خلال الأشكال والكلمات والمفاهيم يُعيد تمثيل الواقع أو (تقليده أو تأويله) حتى يظهر بوصفه موضوعة ممثَّلة تتمّ عن كشف الهويَّة ليس لغاية تزيينيَّة أو تصويريَّة

1 – دريدا، (في علم الكتابة)، مصدر سابق، ص384
2 – المصدر نفسه، ص280
3 – نفسه، ص377
4 – نفسه، ص377
5 – دريدا، جاك، (مواقع) – حوارات، مصدر سابق، ص17

بل لتغيير الهيأة حتى يُؤدّي هذا التغيير إلى استبدال الواقع وهو استبدال يُؤسِّس الاختلاف الذي يُعاوِد الظهور من خلال (أثر، رشم، دمغة، إمضاء) تُظهر المحتجِب بمضامين منقوشة على حائط تنعكس على المتلقّي، بالسلب أو بالإيجاب. (بحسب لغة دريدا) فإنَّنا يُمكن أن نذهب إلى القول: خطاب تفكيكيّ يُنجِز تأويله المناقض لسطوة المركزيّات.

الغرافيتيا ترفض الإقامة الجبريَّة على العكس تماماً من الأرشيف الذي لا يُمكِنه أن يستغنِيَ عن السكن والحراسة. صحيح، إنّها أسهمت في إرجاع الوثيقة إلى الواقع. وأسهمت في أن يُصبِح الهامش هو الفضاء الفعليّ لخطابات الراهن الأكثر خصوبة. لكنَّها، لا يُمكِن أن تكون تحت تصرُّف سلطة شرعيَّة. هي تُسجِّل على الحيطان كلَّ ما يطمح إليه القول، وذلك بجرّ الواقع طوعاً إلى فضاء الحائط، أي إلى فضاء غير خاضع للقمع الذي يتمّ من خلاله إنتاج كتابة تقوم بخلخلة سطوة المركزيّات. إنَّها بالضدّ من النّصّ القانونيّ الذي ينتج عنه امّحاء النّصّ الغرافيتي، النّصّ المشطوب، المدمّر، لأنَّه يُبلغ ويعارض فيصبح عرضة للمحو.

يقوم المحو - عند دريدا- مقام الوثائقي، مع الإشارة إلى أنَّ الوثائقي عند فيلسوف الاختلاف يختلف عن (الوثائقي- الحفري) عند فوكو. في كتابه (حمى الأرشيف الفرويدي) يلعب دريدا على ثنائيَّة (الحاشية والأرشيف). ويربط بينهما كلغز، كـ «مكانين للنقش، الطباعة **printing** والختان **Circumcision**»[1] ولو أردنا مجاراته اللعب، يُمكِننا القولُ، إنَّ مجاز الغرافيتيا هو مجاز (الحاشية) المقذوف به خارج المتن. إلى الحافة، إلى الهامش، ويتوقَّف حضوره على الإفادة من الإيجاز لأنَّه خارج

1 - دريدا، جاك، (حمى الأرشيف الفرويدي)، ترجمة: عدنان حسن، الناشر: دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية- اللاذقية، ط2003،1، ص 16.

**تنويه (1):**
ثمة ترجمة أخرى للكتاب نفسه، بعنوان: (أركيولوجيا التوهّم- انطباع فرويدي) ترجمها عن الفرنسيَّة: عزيز توما، شارك في الترجمة وقدَّم للكتاب وعلّق عليه: إبراهيم محمود، الناشر: مركز الإنماء الحضاري،، ط1، 2005.

**تنويه (2):**
الكتاب عبارة عن نصّ محاضرة ألقِيَت في 5 حزيران 1994 في لندن، في المؤتمر الدولي بعنوان، بالإنكليزيَّة

Memory. The question of Archive

وكان العنوان الأصلي للمحاضرة (مفهوم الأرشيف- انطباع فرويدي).

المتن. ومجاز (الأرشيف) هو مجاز المتن، مجاز السلطة، رأس المال الذي يفيد القيمة، ويتوقَّف حضوره على الفائض، على إيجاد القانون، على السلطة التي تجبر الأفراد على احترام قوَّة القانون - قانون المؤسَّسة. يطوّر دريدا هذا المجاز ليصل إلى ثنائيَّة سريَّة جديدة هي ثنائيَّة (الأرشيف والختان).

الأرشيف هو الوجه الآخر لعمليَّة الختان، هو الميثاق المعهود به لقمع الداخل (الطبقة السفلى- التمرُّد- الحاشية - الهامش- الغرافيتيا). لنذهب مع المجاز ونقول: إنَّ كلَّ سلطة هي نوع من أنواع الختان، ولو حاولنا تطبيق هذا الفهم على الغرافيتيا، نقول: إنَّ السلطة التي تسعى إلى طمس آثار الغرافيتي هي سلطة تُمارِس المحوَ، تعمل على التدمير، تمارس عمليَّة الختان وهذا دافع أرشيفيّ للسلطة فهي لا تريد للهامش أن يصنع أرشيفه، لا تريد له أثراً، لا تريد مقاومة مرسومة على الحيطان. تريده بلا ذاكرة، تريده مختوناً، فالختان هو قمع السرِّيّ. وحتى لا يفلت المعنى من قبضة المجاز نعود من جديد إلى السؤال: هل الأرشيف تقنيَّة مرتبطة بقصور (الذاكرة - الذكورة)، أليس النسيان هو فعلٌ ضدّ الختان، هل توجد ذاكرة بلا نسيان، إليس الأرشيف هو الحائط الذي يقبل حفظ رُسوم الماضي، هو نقش الزمن على حائط التاريخ؟ فالغرافيتي هو فنٌّ غير أرشيفي، سيكون على الدوام معرَّضاً للمحو، لا يترك سوى أثره الممسوح بالطلاء. من هذا الفهم يُمكِننا إعادة تعريف (الرَّشْم - الدريدي) غرافيتيا، نقول: إنَّ الرَّشْمَ هو الختان الذي ينقش أثره على الجلد بشكلٍ مباشر، على ما هو سرِّيٌّ، حفرٌ أركيولوجيّ على بشرة الجسد، على الجلدِ، على الحائط، تعبير عن الحدِّ ورسم علامة بالحرف أو اللَّون أو المجاز.

هكذا تنقش السلطة (القوانين- المراقبة - المعاقبة) على اللَّوائح، الألواح، الحيطان، تنقش الممنوع في اللغة وفي الخطاب، ترسم علاماتها بشكل مباشر أو غير مباشر بوصفها حماية، رقابة، ممتلكات عامّة، تُغرِفتُ على هذه السطوح لأنَّها تحمل كلماتها، سلطتها، جبروتها، كأنَّها تُشرِّع الغرافيتيا بشكلٍ مغايرعلى الرَّغم مِنْ أنّه لا يوجد في معاجم السلطة قاموسٌ من شأنه أن يترجمَ (غرافيتيا) غير (الدمغة) القمع. فالسلطة ضدّ السرد الشفهي للهامش، هي المتن المركزي للإرث القديم، هي «التخزين القابل للموضعة الذي يُسمّى الأرشيف»[1] ذلك

1 - دريدا، (حمى الأرشيف الفرويدي)، مصدر سابق، ص49

الأرشيف الذي ينقش ذاته على حقل التاريخ. لكن، ماذا عن جعل (الرشم) غرافيتيا؟ إن جُعِل (الرشم) غرافيتيا، يعني إدخاله ضمن المفهوم الذي يحمل معنى (العلامة - الخط- الكتابة-...) ويعني رسم خصوصيَّة لإحلال (الفنّان الغرافيتي) محلَّ (المؤلِّف الذي يَرشم) أي يكتب أو مَن يتوجّه إلى الكتابة. وبصدد السؤال الذي ذكرناه، هل كتب (دريدا) عن الغرافيتيا؟ يقول الجواب: إنَّ هذه الكتابة التي (يرشمها) المؤلف هي إعادة إنتاج للعلامة التصويريَّة في كلِّ رسم من رسوم الغرافيتي. إنَّ (يَرشم/ يُغرفِت) أنْ يتَّخذ المحو مكانه البارز في كلِّ شكل من أشكال النصيّة الكتابيَّة ليعلنَ عن حضور نوع معيَّن من الدلالة... مع تصوُّرٍ كهذا. تصبح الغرافيتيا سريعة الزوال، لهذاً سؤال البقاء يأخذ صيغة أخرى بالنسبة إلى المُغَرفِت.

بهذا المعنى، يتجوّل النصُّ (الدريدي)، (المشائِيّ) خلال الرِّواق الغرافيتي، وحول الحيطان من حائطٍ إلى آخر. ومع ذلك، فـ (الغرافيتيا- الرَّشْم) ليست هي الحائط الأخير أو النقطة الوحيدة التي تكمن مقاربتها في اختلافها (عند دريدا في بحثنا هذا) إنَّ استبدال الغرافيتيا بالرَّشْم هو إحلال الفعل محلّ الفكر، فكلاهما (بحسب التصوّر الدريدي) إمضاء. ويُمكن للرشم أن (يُغرفِت) على حيطان الفلسفة وتكون له دواعيه، بوصفه سلطة تُقاوِم سلطة المركزيّات، ويُمكِن له أن يكون وسماً، أثراً، نقشاً، رسماً، رشماً...، وعلى نحو واضح (غرافيتيا)[1].

سيظل هذا البحث مفتوحاً على التساؤل، وسيظلُّ الاختلاف مُرجَأً.

**من هنا يمُكِننا التركيزُ - الآن- على الأطر الخطابيَّة للغرافيتيّا وارتباطها بنظام السيطرة**

1 - إنَّنا لا نَضع هنا، (الغرافيتيا) مقابل (الرشم) بل بالعكس تماماً، نهدف إلى خلق مفهوم جديد يفلت من هذه الثنائيّات. إنَّ خطابنا ينتمي إلى حقل إخصاب المفاهيم وهذا هو الامتياز المعقودُ على جوهر البحث.

## 4.5. الأطر الخطابيَّة للغرافيتيا [1]

للأسف هناك الكثير من الدراسات التي حاولت تقديم منتوجات الخطاب بدلاً من منهج تحليل الخطاب، وللأسف أيضاً، تندر البحوث التي تدرس: (الأطر الخطابيَّة للغرافيتيا)، (هياكل الخطاب الغرافيتي)، (تشكيلات الخطاب الغرافيتي)، (أنظمة العلامة الغرافيتيّة) أو حتى (سلطة الغرافيتيا كخطاب). ذكرنا في الصفحات السابقة أنَّ السلطة وحدها تملك قدرة التكلُّم علانيَّة، وجاء الفنُّ الغرافيتي لينافِسَ أو يحتلَّ هذا المقام، بالضدّ من سلطة المؤسَّسة للتعبير عن الخطاب المضادّ. هكذا يزداد الخطاب بفائض المعنى. وكما يقول بيير بورديو: «إنَّ استعمال اللُّغة، وأعني فحوى الخطاب وكيفيَّة إلقائه في ذات الوقت، يتوقَّفان على المقام الاجتماعي للمتكلِّم»[2]. فالأطر الخطابيَّة للسلطة غير الأطر الخطابيَّة للهامش، بالنسبة إلى السلطة، كلّ دافع تعبيري لا بدَّ من أنْ يخضع لحدود مفروضة من قِبَل الرقابة (القمع- الإجازة - التشجيع) وعلى ذلك فكلُّ مُنتج أو (استعمال لغويّ) لا يتوافق مع وجهة النظر هذه لا يُسمَح له بالتواجد في الفضاء التعبيري أو بالكلام. الأطر الخطابيَّة هي نتاج هذه الإشكاليَّة. نتاج مجال (المركز- السلطة) - (الهامش - المعارضة) هذا التوازن الذي يُحدِّد التجاذبات بين المواقع المختلفة ويشتغل على إنتاج الخطاب وتبادله. والغرافيتي يُمثِّل تجاوزاً جذريّاً يقوم بدور المعارض لكلِّ نظام نسقيّ من خلال القطيعة، يُحاوِل أن ينتزع السلطة من المركز وينتج خطابه المقاوم لخطابها. وسنُحاول هنا أن نذكر بعض النقاط بإيجاز

1. الإفراط بالعقوبات التي تمارسها الأنظمة القمعيَّة ضدّ الجماعات المحكومة، لا يُمكن تحمُّله إلّا بالثأر العلنيّ، فالغرافيتيا هنا، هي نوع من الطقس السرِّيّ للثأر تُمارِسه أو تقوده المقاومة الرمزيَّة والمخفيَّة ضدّ السلطات الحاكمة، بمعنى آخر، صحيح أنَّ الغرافيتي يُمارس عمله في الظلام، لكن، في صباح اليوم التالي، يُصبِح الفعل أشبهَ بحركة قلب الطاولات علنا، وهذا طقسٌ بالضدِّ من طقوس الإذعان، نعم، إنَّه يُمارَس في السرِّ، لكنَّه، في الواقع تحدٍّ جريء. الغرافيتيا هي الجرأة المدفوعة إلى العلن. قد تمحو السلطة الرسمة الغرافيتيَّة في اليوم

1 - (الأطر الخطابيَّة - Discoursive Frameworks) تركيب (فوكوي) نسعى إلى تطبيقه على الغرافيتيا.

2 - بورديو، بيير، (الرمز والسلطة)، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط3، 2007، ص58

التالي، لكنَّ، بعض الرسمات لا يُمكِن محوُها من الذاكرة الشعبيَّة أبداً. أيضاً، يجب أن لا يغيب عنّا أثر البيئة الاجتماعِيَّة في النتاج الغرافيتي، وقوّة الكلمات وسلطتها على تبليغ الخطاب، كما يُؤكِّد ذلك (بيير بورديو) «إنَّ قدرة العبارات على التبليغ لا يُمكِن أن توجد في الكلمات ذاتها، تلك الكلمات التي لا تعمل على الإشارة إلى تلك القدرة أو تمثيلها على الأصحّ»[1]. وهكذا «يُؤوَّل فحوى التواصل بكامله إلى المضمون الأخباري للتبليغ»[2].

2. الغرافيتيا ليست حركة سياسِيَّة بل هي خطاب واسع الانتشار في مدن العالم الحديثة، إنَّها الخطاب الأبرز لتكوين الجدال حول سياسة (القامع) وهي مُتضمِّنة فكرة المقاومة نفسها، لكنَّها لا تتبنّى برامج عنيفة في مقاومتها بل هي ضحيَّة قمع دائم من قِبَل السلطات. وهي من الخطابات التي تثني على أفكار المواطنة والوطن.

3. السلطة تتعامل مع الفنِّ كبضاعة ثقافِيَّة، كسلعة مصمَّمة لكي تخدم أهدافها. والفنّان مجرَّد (مأجور مسخَّر لمآربها) ينتظر أن يُكلَّف من قِبَل الرعاية السلطويَّة لإنتاج سلعة بصريَّة. وتتعامل مع الناس كـ (مستهلكين) «إنَّ المُعايشة الطويلة للإعلانات والنصوص الدعائيَّة الأخرى تُسهِم في تشكيل هويَّة الناس كـ (مستهلكين) أو هويّتهم كذكر أو أنثى»[3]. مع الغرافيتيا انتقلنا من الفنّان الرَّسميّ إلى الفنّان الملعون. لهذا يعي الغرافيتي أكثر من أيّ فنّان آخر خطر الكلمات وهي تُبصر النور من تحت (علب البخاخ) فهذه الاستعارة الناتجة عن علاقة الغرافيتي بالحياة اليوميَّة والمتجسِّدة على حائطٍ للفرجة المشهديَّة هي أفق المعنى الذي يُشكِّل خلفيَّة عالم الحياة.

4. ناهضت الغرافيتيا الكثير من المؤسَّسات الثقافِيَّة، السياسِيَّة، الاقتصاديَّة، القانونيَّة، المناهج النقديَّة... وهذه إحدى أسباب صعوبة تحديد موقف نقديّ دقيق منها.

5. العنف الذي تُمارسه السلطات المركزيَّة يُقابِله عنفٌ ثقافيٌّ أو رمزيٌّ مؤثِّر ضد هذه السلطات.

1 – المصدر نفسه، ص58-57

2 – نفسه ص58

3 – فاركلوف، نورمان، (تحليل الخطاب – التحليل النصيّ في البحث الاجتماعيّ)، ترجمة: د. طلال وهبة، المنظّمة العربيَّة للترجمة، ص33

6. لا يستخدم الفنُّ الغرافيتي الكثير من الكلمات، كأنَّه يُؤثر الرأسمال الرمزي.

7. إنَّ الشرط الأساس الذي يجب أن يتوافر في العمل الغرافيتي هو مدى التلاؤم بين الخلفيَّة السياسِيَّة للفنّان وبين ما يصدر عنه من خطاب.

8. يذكر بيير بورديو: «ينبغي للخطاب أن يتَّخذ الصورة الشرعيَّة القانونيَّة... وأعني مجموع القواعد التي تتحكَّم في شكل المظهر العمومي للسلطة ومراسيم الاحتفالات والقواعد التي تضبط الأعمال والتنظيم الرسميّ للطقوس»[1]. لكن ماذا عن الخطاب الذي لا يملك هذه الشرعيَّة القانونيَّة، ويرفض هذه السلطة وحجم نفوذها. ثمّ إنَّ السؤال عن شرعيَّة الغرافيتيا يُقابله السؤال نفسه عن شرعيَّة السلطة.

9. إنَّ الغرافيتيا هي خطابٌ له أسلوبه المتفرِّد، وهذا ما يُميِّز الغاية من إنتاجها ومن خلال القصد والانتقاء تُؤسِّس خطابها الخاص الذي يتميَّز بكونه أقرب إلى الحدث اليومي، في ما يخصُّ المنجَز والأداء، وهنا يُمكِننا الحديثُ عن نوعين من أنواع الخطاب الغرافيتي، **الأوَّل نفعيٌّ، والثاني إبداعيٌّ. النفعيُّ** مباشر ويُقدِّم خطابه بشكل واضح و يستخدم مفردات (اللّحْظَويَّة - من اللَّحْظَة) مكتسبة من يوميّات المجتمع، لكنَّها خاضعة لرقابة السلطة (سواء أكانت هذه السلطة سياسيَّة أو اجتماعِيَّة أو ثقافِيَّة). أمّا **الإبداعي** فهو يقوم على الانتقاء، وأهمّ ما يُميِّزه بروز التقنيّة من أجل أثارة الدهشة. وتكون أهدافه جماليَّة، على الرَّغم مِنْ اشتغاله على حدث معاصر واستثماره لمفردات من الحياة اليوميَّة. لكَنَّ مسار هذا الخطاب ليس موحَّداً، فهو يتنوَّع بتنوُّع الفنّانين والرسائل المطروحة وكثافة الحسّ التبادليّ بين أفراد هذه المجموعة أو تلك.

10. الكثير من السلطات اليوم، تعمل على ما يُمكِن أن نُسمِّيَه (الإعلام الإقناعي) أي، تعمل على إقناع فنّاني الغرافيتي للعمل ضمن الإطار القانونيّ وفي مناطق محدَّدة وجدران خاصَّة وفقاً لموضوعات مختارة بعناية.

11. لم تعد السلطة أو القوَّة القاهرة هي التي تُحدِّد ردّة الفعل وشكل الأداء، فكلُّ ما تفعله السلطات المهيمنة لمنع ظاهرة الغرافيتي لا يتجاوز الفعل الذي يقوم به جندي يُوجِّه مدفعه باتِّجاه منظر طبيعي في لوحة.

---

1 - بورديو، (الرمز والسلطة)، مصدر سابق، ص60

12. المنتمون إلى الغرافيتيا هم عبارة عن تجمُّعات مستقِلَّة تُنتِج خطابات معارضة للسياسات التعسُّفِيَّة للسلطات. هم أقرب إلى الحركات الاجتماعِيَّة غير الخاضعة لسياسة الخطاب العام الذي تفرضه السلطة. ليس كلُّ تجمُّعات المغرفتين فاعلة في المجال السياسي. صحيحٌ، أنَّ الدولة الحديثة تمنح الخطابات الجماهيريَّة دوراً مهمّاً، إلّا أنّها تمنع بقوَّةٍ الفنَّ الغرافيتي على الرَّغمِ مِنْ كونه جزءاً لا يتجزَّأ من هذا الخطاب الجماهيري.

13. توصف الغرافيتيا بالتخريب لأنَّها خارج نموذج التعبئة التي ترسمها السلطات المهيمنة، طالما أنّ مفهوم الشرعيَّة هو المفهوم المركزيّ الذي تفرضه السلطة.

14. لطالما كانت العلاقة بين الحاكِم والمحكوم متوتِّرة في الجوهر، مفعمة بالشكِّ المتبادل والتعايش القائِم على الخلاف الذي نجد صورته الشرسة في «الفنون» وبخاصَّة الفنون المنشغلة بالاشتباك مثل «الغرافيتيا» التي تحتاج إلى هذه الخصومةً لأنَّها غير قادرة على إنجاز مهمَّتها من دون وجود السلطة المهيمنة، النصر النهائي مؤجَّل مِنْ قِبَل الطرفَيْن. لا تستطيع السلطة المعاقبة أن تُعلِن انتصارها الكامل على الغرافيتيا. ولا تستطيع الغرافيتيا أن تعمل ضمن الإطار القانوني لأنَّها لا تفقد تأثيرها فحسب بل تفقد وجودها أيضاً.

15. الثقافة الحقَّة هي (ثقافة عدوانيَّة) لأنَّها تجعل من الشكِّ والنقد والنقض والريبة سرديَّتها الثقافِيَّة أو كما يقول ليوتار: تتَّخذ موقف «التشكيك حيال السرديّات الكبرى»[1] وهذا سبب قوَّتها الدافعة. فهذه الهالات هي جوهر التنوير عبر التاريخ. لهذا لا يُمكِنها أن تحيا بسلام مع السلطات.

16. إنَّ تَآمُر السلطة ضدّ الحريَّة (فردوس الفنون) هو بالنسبة إلى الفنّان الغرافيتي السبب الأوَّل للحرب ضدّ السلطة.

17. إنَّ التزاحم بين السلطة والغرافيتيا على الفضاء العام هو تزاحم الأشقّاءعلى الرَّغم مِنْ تعارض الأهداف، إلّا أنّهما ملزمان باقتسام الفضاء العام نفسه. السلطَة من خلال الترويج لأهدافها السياسِيَّة، والغرافيتيا من خلال السخرية والتشهير بهذه السلطة.

1 – نقلاً عن كتاب: النظريَّة النقديَّة – مدرسة فرانكفورت، تأليف: آلن هاو، ترجمة: ثائر ديب. المركز القومي للترجمة– دار العين للنشر، ط1، 2010، ص236

18. تسمح الغرافيتيا (للمغرفِت) أن يقومَ بدور الذات والإفلات من سطوة السلطة. في الوقت نفسه تطالب السلطة بأن يُصبِح كلُّ أفراد المجتمع خاضعين لبرامجها المتشابهة. فالصناعة الثقافِيَّة هي جزء من النظام.

19. السلطات تريد أن يكون الفنُّ انعكاساً لأفكارها. فنٌّ يُشبِهها، خاضع إلى سلطتها المطلقة «ففي البلاد الشموليَّة وبلاد أخرى أيضاً كانت الأبنية الإداريَّة ومراكز العرض الصناعيَّة متشابهة حتى في الديكور»[1]. فالسلطة لا تؤمِن بمشروع الفنِّ بوصفه كائناً مستقِلاً. لا حاجة إلى الغرافيتيا أن تتحوَّل إلى فنٍّ، مسموح لها فقط أن تتحوَّل إلى إعلان يُروِّج لكتابة شعارات السلطة على الحيطان. السلطات تُطالِب الفنّان أن يُصبِحَ «مُروِّجاً للسلع» سلعتها بالطبع وليس السلع التي تحتاج إليها الشعوب.

20. تسعى السلطة إلى اختزال دور الغرافيتيا إلى دور (الكومبارس) لهذا تُروِّج للغرافيتيا القانونيَّة. من مظاهر السلطة ايضاً ما يُطلَق عليه بالقاموس السياسي «الحكومة الخفيَّة» وهنا تشترك الغرافيتيا مع السلطة في هذه السيطرة الخفيَّة على الفضاء العام.

21. تختلف الغرافيتيا عن «الثقافة» فإذا كانت الثقافة مهتمَّة بكتابة ما هو جوهريّ تهتمّ الغرافيتيا بتدوين المفكِّرة اليوميَّة.

22. السلطة تُقاوم التغيير والغرافيتيا تقاوم السلطة.

هذه النقاط وغيرها تجعل من الأُطُر الخطابيَّة للغرافيتيا عبارة عن: فضاءات اختلاف، فضاءات سلطة ومقاومة، فضاءات سيطرة وصراع مضادّ، فإذا كان مفهوم السلطة عند (ميشيل فوكو) يُمكِن اختزاله بنظام (المراقبة والمعاقبة)، فإنَّ مفهوم السلطة عند (فان دايك) يُمكِن اختزالُه بنوع من (السيطرة العقليَّة) «إذ تُمارَس بصورةٍ قياسيَّة عن طريق الإقناع أو أنماط التواصل الخطابي الأخرى»[2]. وهكذا يظهر دور الخطاب في ممارسة السلطة وتشريعها والحفاظ عليها، ومع ذلك، فـ (الوساطة العقليَّة) تترك «مجالاً متبايناً من الحريَّة والمقاومة لأولئك الذين يُذعنون للسلطة»[3]. فضلاً عن هذا

1 – هوركهايمر، ماكس — أدورنو، ثيودور ف، (جدل التنوير– شذرات فلسفيَّة)، ترجمة: د. جورج كتّوره، دار الكتاب الجديد المتحدة– بيروت– لبنان، ط1، 2006، ص141

2 – فان دايك، (الخطاب والسلطة)، مصدر سابق، ص81

3 – المصدر نفسه، الصفحة نفسها

تتقاسم المقاومة الدور مع السلطة «إذ إنّ المجموعات المُهيمَن عليها، وأعضاءها نادراً ما يكونون عاجزين كلّيّاً، فقد تشارك مثل هذه المجموعات في أنماط من المقاومة تحت ظروف اقتصاديَّة واجتماعيَّة وتاريخيّة، أو حالات ثقافيَّة معيَّنة قد تجعل السلطة القويَّة أقلَّ قوّةً، أو حتّى ضعيفة، وتُعد الثورات مثالاً واضحاً على ذلك»[1]. لذلك لا يُمكِن اختصار دور السلطة بمجرَّد الهيمنة بل هي الهيمنة والهيمنة المضادَّة. والخطاب الغرافيتي يُعيد نتاج هذا الاختلاف، فمثلما تمّ ربط الخطاب بالسلطة يُمكِن ربط الغرافيتيا بالسلطة ولكن من خلال التعارض والصراع. خصوصاً مع الجدران الجديدة التي تظهر (كلّ يوم) في حياتنا، سواء أكانت جدران الفصل العنصريّ أو جدران إغلاق الحدود بوجه اللاجئين، أو جدران الرأسماليَّة الكوكبيَّة الراهنة أو جدران التلوُّث البيئيّ، أو جدران اللُّغة وسيلتنا الإنسانيَّة للتواصل.

## 4.6. تشكيلات الخطاب الغرافيتي ومطاردة العلامات

«سوف تُقاتِل. سوف يتمّ القبضُ عليك. عملك لن يدوم». [2]

الفنّان الغرافيتي روبرت موريسي

هذه هي الحقائق الأساسيَّة الثلاث للكتابة على الحيطان التي يشرحها (روبرت موريسي) الملقَّب بـ (ديسا) في سيرته الذاتيَّة «مليون دولار فاندال» تُعطي صورةً حيّة عن الغرافيتيا وتجعلنا نلتقط وجه المنطق فيها واستخلاص وقائعها. ولو حاولنا إعادة رسم هيكلها، نكون أمام هذه الجداريّات المرسومة على حيطان موضوعنا

1. **سوف تُقاتل:** فنّانو الغرافيتي في حالة حرب دائمة مع السلطات ومع جميع صنّاع القرارات. أسوار المدينة ترمز إلى الملكيَّة والسلطة. والكتابات الحائطيَّة هي صوت غير المنتخبين، المناضلين، للردِّ على الأنظمة المفروضة

1 – المصدر نفسه، ص83

2 – العبارة في الأصل هي:–

»You will fight .You will get arrested .Your work will not last”

وهي مقتبسة من كتاب (Million Dollar Vandal) سيرة الفنّان الغرافيتي (روبرت موريسي– Robert Morrissey- الشهير باسم ديسا– DESA اللقب الذي جلب له الكراهية. المصدر: Robert Morrissey (Million Dollar Vandal) published and distributed by 12ozProphet, New York, U.s.a. first published: 2006. P20

عليهـم. يُقاتِـل الفنّـان الغرافيتـي مـن أجـل اسـتخدام الفضـاء العـام بطـرقٍ لا يقصدهـا مخطِّطـو المـدن، ويُقاتِـل مـن أجـل التعبيـر عـن أفـكاره في مواقـف يشـعر بأنَّهـا تخـدم الإنسـانيَّة. مـن الأمثلـة علـى هـذه الكتابـات: الجداريّـات المناهضـة للحـروب، التعبيـرات عـن ازدراء السـلطات.

2. **سوف يتمّ القبض عليك:** تسعى السلطات إلى رسم صورة للفنّان الغرافيتي بعيدة عـن الدقَّـة، وتميـل إلـى وصـف الفنّانين الغرافيتيّين بالمجـرمين ورجـال العصابـات والخارجين علـى القانـون، وإلـى ربـط فعـل الـرشّ علـى الحيطـان بالتخريـب، لهـذا تدعـو إلـى القبـض عليهـم وفـرض عقوبـات مثـل السـجن والغرامـات.

3. **عمـلـك لـن يـدوم:** الغرافيتيـا هـي ردَّة فعـل الهامـش (الخفـي) ولكـن بصـوت عـال وواضـح وحيويّ تجـاه مجتمـع لـم يُظهـر أيَّ دور للطـرف المسـتضعف. لهـذا تسـعى السـلطة والطبقـات الحاكمـة إلـى (محـو) فعـل الـرشّ، إلـى (محـو) هـذا الصـوت. إلـى (محـو) هـذا الهامـش.

نُحـاول هنـا أن نسـتبق التفسـير في تقديـم الأسـئلة:- كيـف تتـمّ مطـاردة العلامـات الغرافيتيّـة، وكيـف يشـعر الفنّـان الغرافيتـي عندمـا يتـمّ محـو القطعـة التـي أمضـى اللَّيلـة الماضيـة في رسـمها؟ كيـف تنبثـق مشـاعر الخسـارة، وكيـف تُمحـى العلامـات مـن الحيطـان؟ لماذا تتـمّ مطـاردة العلامـات الغرافيتيَّـة بكلِّ هـذا النشـاط مـن قِبَـل السـلطات المهيمنـة مـن أجـل محوهـا، وهـل يُمكِـن اعتبـار العلامـة الغرافيتيّـة شـكلاً مـن أشـكال الخطـاب؟

فكـرة المحـو هـي فكـرة جوهريَّـة في الفـنِّ الغرافيتـي. السـلطة التـي تدعـم نظـام الأرشـيف تُوثِّـق – اليـوم – أغلـب الأجنـاس الخطابيَّـة، وتُمكِّننـا مـن اسـتعادة الصحـف الصـادرة قبـل 100 عـام علـى سـبيل المثـال، ويتـمّ وضـع صـور الشـخصيّات التاريخيّـة في المتاحـف، والاحتفـاظ بتسـجيل التعليقـات أو الملاحظـات التـي تـمّ الإدلاء بهـا مـن قِبَـل بعـض الشـخصيّات السياسِـيَّة وحفظهـا. ويُمكِننـا العثـور علـى الكثيـر مـن النصـوص التـي كُتبـت قبـل سـنوات عـدَّة. لكـن، هـذه السـلطة نفسـها التـي تؤرشِـف هـذه الملفّـات كلَّهـا، تسـعى بشـكل محمـوم لمحـو أيِّ فعـل غرافيتـي مـن حيطـان المـدن.

يُجادِل (رولاند بليكر-**Roland Bleiker**) بـأنَّ دراسـة المقاومـة «يجـب أن لا تتمّ مـن خلال التركيـز علـى التخريب، بـل مـن خلال تأطيـر الهويَّة علـى مسـتوى الحيـاة اليوميَّـة حيـث تسـيطر السـلطة المهيمنـة علـى الهامـش»[1]. ويكشـف في بحثـه كيـف تُشـكِّل العلامـات الظواهـر الإنسـانيَّة بمـا في ذلـك المناخات السياسِـيَّة والأمنيَّة ومعاهـدات السـلام وحـركات الاحتجـاج والصراعـات. يوحـي (أمبرتـو إيكـو) بأنَّنـا نُفكِّـر مـن خلال اسـتعمال العلامـات «بمـا أنَّنـا نُفكِّـر مـن خلال اسـتعمال علامـات، فلا وجـود إذاً لاختـلاف بيـن قـوانين العلامـة وقـوانين الفكـر»[2] و«بفضـل العلامـات اسـتطاع الإنسـان أن يتخلَّـص مـن الإدراك الخـام»[3]. ثمَّـة، إذاً علامـة لـكلِّ فكـر، غيـر أنَّهـا ليسـت علامـة واحـدة. لا شـكّ في أن هـذا اللاتحديـد للعلامـة يخلـق نوعـاً مـن الغمـوض في بحـث يسـعى للوضـوح. وعلـى أيِّ حـال، تميـل الكتابـات الحائِطيَّـة إلـى الارتبـاط بأشـخاص يتمتَّعـون بـأرواح حـرَّة يشـعرون برغبـة التعبيـر عـن أنفسـهم مـن خلال العلامـات في مكـان عـامٍّ. وغالبـاً مـا يسـخر الفنّـان الغرافيتـي مـن النزعـة الاسـتهلاكيَّة واتِّجاهـات العولمـة. ويُعتبَـر الناشـط والفنّـان الغرافيتـي الأميركـيّ (فرانـك شـيبرد فيـري- **Frank Shepard Fairey**) نموذجـاً مـن رمـوز هـذا الخطـاب. وهـو مؤسِّـس حملـة الملصقـات **«Obey Giant»**، التـي نمـت عبـر شـبكة دوليَّـة مـن المتعـاونين لرسـم هـذه العلامـة في كلِّ مـكان وكانـت الفكـرة هـي جعـل هـذه العلامـة حاضـرة بشـكلٍ متكـرِّر في الفضـاء العـام. بقصـد أثـارة فضـول النـاس وجعلهـم يتسـاءلون عـن علاقتهـم بمحيطهـم، لـم يكـن لهـذه العلامـة مـن معنـى، لكـنَّ وجودهـا الدائـم هـو لحـثِّ النـاس علـى التفاعـل والتفكيـر والبحـث فمـن يعـرف هـذه العلامـة يجـد فيهـا نوعـاً مـن روح الدعابـة والمتعـة. علـى النقيـض مـن ذلـك، نجـد أولئـك الذيـن يُحاولـون تحليـل المعنـى ويُثقلـون علـى أنفسـهم بالمزيـد مـن التعـب وفي النهايـة يُدينـون الفـنَّ باعتبـاره عـملاً تخريبيّـاً. إنّ ردود الفعـل والتفسـيرات المختلفـة تعكـس الأحاسـيس الإنسـانيَّة والهويّـات والمعتقـدات ومـا إلـى ذلـك. أطلـق (فرانـك شـيبرد فيـري) علـى هـذا المشـروع اسـم (تجربـة في الفينومينولوجيـا) أي السـماح للعلامـات بالتعبيـر عـن نفسـها. بجانـب ذلـك، تُكتـب علـى الحيطـان الكثيـر مـن العلامـات العنصريَّـة مـن قِبَـل بعـض المتطـرِّفين أو

1 - Bleiker, R. (2000). Popular Dissent, Human Agency, and Global Politics. Cambridge, England: Cambridge University Press

2 – إيكو، أمبرتو، (العلامة – المفهوم وتاريخه)، مصدر سابق، ص221

3 – المصدر نفسه، ص203

السياسيين، وهنا لا بدَّ من الإشارة إلى أنّ (أندرس بريفيك– **Anders Breivik**) الإرهابيّ النرويجيّ اليمينيّ المتطرِّف الذي قتل 77 شخصاً في عام 2011، كان من أحلك الأرواح التي مارست الفن الغرافيتي.

تكتب أستاذة الدراسات الثقافيَّة والبصريَّة – جامعة إدنبرة (إيلا شمييليوسكا– **Ella Chmielewska**) إنَّ «الكتابات الحائطيَّة هي (فعل إشارة) يُشير إلى نفسه، فعل نداء للاهتمام بالنفس في أثناء تخصيص مكان معيَّن للإدراك قيمة البيئة وسلطة الفنّان»[1]. فهي ترى أنَّ الغرافيتيا تُقدِّم عدداً من الأفكار الحيويَّة حول العلاقة المعقَّدة بين مكان الكتابة وممارستها، وذلك من خلال استعادة الكتابات الحائطيَّة المهملة وتقترح إطاراً للدراسة وهو طريقة لفحص المظاهر السطحيَّة الحضريَّة التي تدعم القراءة الدقيقة للنقوش في الموقع. تتفاعل هذه القراءة الدقيقة مع الأبعاد الأيقونيَّة والمكانيَّة والزمانيَّة واللُّغويَّة للكتابات الحائطيَّة في موقعها المحدَّد – ضمن السياق الحضريّ بالإضافة إلى المساحة الخطابيّة من خلال تقديم مكان الكتابة على الجدران في هذه السياقات المتنوِّعة، وتهدف أيضاً إلى التوفيق بين المعالجات المنفصلة في كثير من الأحيان الممنوحة للصُّوَر والنصوص، وأشكال التمثيل والخطاب.

يُعبِّر (المُغَرفِت) عن طاقته المجازيَّة ضمن المساحة التي يرسمها، ويُجسِّد بلاغته الخاصَّة في علاماته، وهو يؤمن أنَّ عمله يحمل رسالة وليس تجميلاً لفراغ الحائط. في سياقٍ كهذا يشتبك الرمزي بالنفعي، وتكتسب القطعة الغرافيتيَّة دلالات أعلى من قيمتها في الواقع، وتُقدِّم البراهين للفنّانين الآخرين للعمل في المناطق التي تخصُّهم، وتُعطي صورة عن الفنّانين الجيِّدين ومَن منهم يستحقُّ الاحترام. فهذه النزعة الإشهاريَّة تشترك مع تلك الإعلانات التي تُقدِّمها شركات مثل (سلسلة مطاعم ماكدونالدز) أو (هواتف أبِّل) للحصول على العملاء ودعم قضيَّةٍ ما، على الاسم أن يبرزَ حضوره كـ (ماركة) وهذا هو حال الفنّان الغرافيتيّ فلا بدَّ له من الحصول على الحضور الرمزي بعد أن يكون قد أمضى الكثير من الوقت بالرسم على الحيطان وتطوير أسلوبه وصقل أدواته وأن يكون قد تعلَّم تعقيدات الدهانات المختلفة ومبادئ التصميم وساعات لا حصر لها من أجل إتقان تركيبات الألوان وأنواع الخطوط ليجعل

1 -Chmielewska, Ella. «Framing [Con]text: Graffiti and Place.” space and culture, 2007: 145-169. P 151.

الرسمة بارزة [1]. مثل: العلامة المرسومة على جسر بروكلين – وهي واحدة من العلامات الأكثر شهرة في الكتابات الحائطِيَّة. وتعتبر- إلى اليوم – من أحدث مآثر التعبير الفنِّيّ- في عام 1988 حيث نجح الثنائيّ الأسطوريّ للكتابات الحائطِيَّة (ساني سميث- **SaneSmith**)[2] في رسم اسمَيْهما على واحدة من أكثر المواقع خطورة في مدينة نيويورك. الواجهة الخارجيَّة لبرج مانهاتن لجسر بروكلين، وكانت الطريقة الوحيدة لطلاء البقعة هي السير على طول حافَّة رفيعة مِن دون حواجز حماية ويُمكن أن تؤدّي إحدى الخطوات الخاطئة إلى سقوط الفنّان من ارتفاع 120 قدماً. في اليوم التالي، تمّ التقاط الصُّوَر وكانت ردَّة فعل السلطات مبالغاً بها، لقد ظهرت القشَّة التي قصمت ظهر البعير لبيروقراطيَّة المدينة، واعتبرت السلطات أنَّ هذا النوع من الفنِّ يُهدِّد سلطتها.

على الرَّغم مِن أنَّ العلامة بسيطة نسبيّاً، إلّا أنَّ اختيار الموقع ورؤية العلامة من مسافاتٍ بعيدة جعلاها بتلك الشهرة. وهذا يُسلِّط الضوء على الكيفيَّة التي يقوم بها الموقع بدورٍ مهمٍّ ويمنح العلامة تلك الشهرة الواسعة. أيضاً، تأخذ المجازفة بعين الاعتبار، الخطر الكامن في وضع تلك العلامة في هذا الموقع الصعب يُساعد في جعل قيمتها تتجاوز قيمة المغامرة. المجازفة هنا لا تُظهِر مدى التحدّي والالتزام وحبِّ المغامرة فحسب، بل تخدم أيضاً غَرَض الديمومة وصعوبة مطاردة العلامة أو محوها من قِبَل المسؤولين، أو منافستها من قِبَل فنّانين آخرين. إذ تُعَدُّ رؤية العلامة من مسافة بعيدة وكذلك خطورة المكان من العوامل المميَّزة للرسمة الغرافيتيَّة. هذا يعني – من وجهة النظر النقديَّة — لا يُمكِن الحكم على القطعة الغرافيتيّة بشكلٍ مستقلٍّ من دون حساب المخاطر التي تنطوي عليها. اختيار الموقع ميزة أساسيَّة لجلب الانتباه.

أحياناً، يختار الفنّان منطقة ذات حركة مرور كثيفة جدّاً، مثل تلك القطعة التي رسمها الفنّان الغرافيتي (**Saber's**- المولود في عام 1976، كاليفورنيا- أميركا) التي تُعتبَر من أشهر علامات لوس أنجلوس وهي واحدة من أكبر القطع غير القانونيَّة التي تمَّ إنشاؤها على الإطلاق. (القطعة في 250 × 55 متراً وقد استغرق العمل بها سنة كاملة) وتمَّ رسمُها على الضفَّة الخرسانيَّة لنهر

1 - Style Wars. Dir Tony Silver. United States: Public Art Films, 1983. Film.

2 - Smith, Joseph. Fresh Paint New York city. http://freshpaintnyc.blogspot.com/2010/08/sane-smith_05.html (accessed January 28, 2021

لوس أنجلوس في عام 1997، ويُشاهِدها بالآلاف يوميّاً ولم تكن قطعة (**Saber's LA River**) معروفة بحجمها فحسب، بل كانت معقّدة وظلّت في الموقع لمدَّة 12 عاماً. في عام 2004، أعاد الفنّان (**Saber's**) رسم القطعة لمصلحة متحف التاريخ الطبيعي في لوس أنجلوس ضمن مشروع: الضوء/ الحركة/ الأحلام.

كلٌّ من هذين المثالين يُساعِد على إظهار الخصائص المثاليَّة للعلامة الغرافيتيّة، على الرَّغم مِنْ أنَّ المخاطر الشخصيَّة هي أحد مؤشِّرات قيمة الرسمة، إلّا أنّها تهدفَ أيضاً إلى تقديم الحجج حول مصداقيَّة الفنّان. ويُخبِرنا فيلم (**Style Wars 1983**)[1] بداية من مدينة نيويورك، أصبحت قطارات الأنفاق موقعاً رئيساً للشباب من أجل تأكيد سلطتهم في جميع أنحاء البلاد. والفنّان الذي يستمرّ بالعمل على العلامات لفترة كافية فإنَّه يحصل على لقبِ (ملك الخطّ)[2]. ومَنْ يُتوَّج بهذا اللَّقب - أحياناً - يتمّ تجنيدُه مقابل المال، مِنْ قِبَل العصابات المحلِّيَّة أو تجّار المخدَّرات للحصول على سمعة جيِّدة. إنَّ حصول الفنّان الغرافيتي على الاعتراف غالباً ما يُحفِّز الفنّانين الآخرين على مواصلة فنِّهم. أكثر من ذلك، فإنَّ الرسمة الغرافيتيَّة ليست تزويقاً لحائطٍ فارغ بل هي رسالة ذات مضامين حقيقيَّة مصحوبة بغنى المخيِّلة، وهذا ما يدعو إلى التمييز وتفوُّق فنّان عن آخر. أمّا الرسم فوق رسمةٍ لفنّان آخر فهذا يُشبِه حالة إعلان الحرب، وغالباً ما يبدأ الطرفان في المنافسة وتصبح الحيطان هي ميدان الصراع لكثير من الابتكارات والتعديلات، وتظهر خصوصيَّة مَن يُمكِنه الاستفادة من قطعة الآخر [3]. وأشهر هذه الحروب أو المنافسات تلك المنافسة التي جرت في لندن عام 2000 بين الفنّان (بانكسي-**Banksy**) والفنّان (روبو-**Robbo**) والتي استمرَّت سنوات عدَّة حتّى استسلم (روبو) في النهاية[4]. بعدها قام الفنّان بانكسي برسم قطعةٍ تذكاريَّة لإحياء ذكرى هذه الحرب.

1 – فيلم وثائقي يعرض الثقافة الفرعيَّة الغنية لموسيقى الهيب هوب التي كانت تتطوَّر في مدينة نيويورك في أواخر السبعينيّات وأوائل الثمانينيّات، مع التركيز بشكل خاص على الفن الغرافيتي والرقص. من اخراج (Tony Silver).

2 - Film: Style Wars

3 - Brighenti, Andrea Mubi. «At the Wall: Graffiti Writers, Urban Territoriality, and the Public Domain." Space and Culture, 2010: 315-332

4 - BBC News. «Veteran graffiti artist King Robbo dies aged 45. http://www.bbc.com/news/uk- (accessed January 29, 2021).

إنَّ الرسم على رسمة سابقة هو نقل متوالية الأحداث من التمثيل إلى التقييم ونقل العلامة من جسد الأوَّل إلى روح الآخر، لذلك تُمارَس عمليَّة الرسم (الغَّرفِته) بطريقةٍ شبهِ سرِّيَّة تقريباً، لأنَّ الحائطَ هو المكان المُفضَّل الذي يُعلِن فيه الغرافيتي عن حضوره، وعمليَّة المحو هذه لا مقاربة لها في الفنون المجاورة لأنَّها تتناسب مع علامة المُغَرفِت الأوَّل في السِّرّ، وتتقاطع معها في العلَن. لتُشكِّل العلامتان علامةً واحدة مبالِغٌ في سيطرتها أو سلطتها على الحائط. المحو هنا هو كتابة على كتابة وهو مختلف عن عمليَّة المحو التي تمارسها السلطة، إنَّه لا يُشكِّل قطيعةً بل يمنح المزيد من الاتِّصال والحضور مع الآخر، يمنحه القوَّةَ أيضاً، هذا هو الردُّ الغرافيتي، الذي يتأكَّد الفنّان من خلاله أنَّ رسالته لا تصل فحسب، بل تتلقّى نعمة الردِّ. وهذا ما يُميِّز الكتابات الحائطيَّة عن فنِّ الشارع (المصرَّح به). إنَّ الاختفاء والمحو وإعدام العمل نتائج متوقَّعة مِنْ قِبَل الفنّان الغرافيتي حتى قبل أن يبدأ. والنتيجة الأهمُّ لهذه الممارسة هي تبلور فكرة (الصدمة) كأداةٍ تقييميَّة للقطعة المرسومة، أمّا وجود الكلام المكتوب والمتربِّع إلى جوار الرسمة فهو نوع من مجازٍ شديد الخصوصيَّة يُسلِّطُ الضوءَ على كيفيَّة استخدام الغرافيتيا في مساعدة الأفراد على التعامل مع الصدمات أو لفت الانتباه لتلك الصدمات، فحين رسم الفنّان (بانكسي) على جدران غزَّة أراد لفتَ الانتباه إلى العنف المستمرِّ والاحتلال والتهميش الذي يحدث في هذه المنطقة من العالم. على الرَّغم مِنْ اعتراض بعضِهِم بأنَّ التوقيت لم يكن مناسباً لرسم تلك القِطَع. هنا تَغيب حقيقة أقرب إلى البداهة وهي أنَّ الغرافيتيا بحكم انتمائها إلى المقاومة أو بحكم اصطدامها مع أيِّ سلطة تُحاول أن تطردَ العدالة من الفضاء العام، تصبح - أي الغرافيتيا- بالضرورة ضدَّ المعاناة المستمرَّة، مع تعبئة الوعي وضدَّ غياب العدالة، هذه هي رسالة الغرافيتيا المشحونة بالقوَّة والتحدّي والمجاز والمجازفة. لكن، يظهر هناك من لا يجاري هذه الرسالة و يعتبرها تخريباً، وهذا يُذكِّرُنا بأهميَّة مشروع (**Underbelly**- في نيويورك) حين تمَّ إغلاقُ محطَّةٍ تحت الأرض من أجل إكمال المشروع، ويوضح أكثر من فنّان غرافيتي أنَّ استبعاد الجمهور كان جزءاً من تصميم المشروع لإعادة التركيز على رسالة الفنّ الغرافيتي وتعميق العلاقات بين الفنّانين بعيداً عن فكرة التسويق التي يُمكِن أن تصيبَ المشروع

بالشـلل[1]. بهـذا المعنـى، تشـحب الحجـج التـي تطالـب بمعرفـة هويَّـة الفنّـان الغرافيتـي ومـا يجـب أن تتضمَّنَـه تلـك الهويَّـة. في الوقـت الـذي تنشـغل الغرافيتيـا بتطويـر الأسـاليب لمواجهـة هيـاكل السـلطات المهيمنـة، وتسـليط الضـوء علـى مكانـة الفنّـان ومجازاتـه الوجوديَّـة في مختلـف تجلِّيـات الوجـود الإنسـاني.

أهميَّـة اختيـار الموقـع تُؤثِّـر بشـكل أساسـيّ في معنـى الكتابـات الحائِطيَّـة. لكـي نُجمِل القـول بكلمـات معـدودة، نقـول: إنَّ امتـداد الكتابـات الحائِطيَّـة وأهميّتهـا هـو مـدى تفاعلهـا مـع الـرّوح، كيـف يقـوم الباحـث في منهـج تحليـل الخطـاب بتفسـير هـذه الـرّوح؟ خصوصـاً، عندمـا يكـون الكثيـر مـن القطـع المرسـومة مجهولـة المصـدر أو حيـن يتـمّ إخفـاء موضـع الفنّـان (مثـل بانكسـي - الـذي لـم يتـمّ الكشـف عـن هويّتـه، لكنَّـه ينشـط كشـخصيَّة عامَّـة تلقـى اسـتقبالاً إيجابيّـاً) أو حيـن تنـاوُل موضـوع يختـرق القوانيـن، يجـب علـى الباحـث في منهـج تحليـل الخطـاب أن ينظـر بمـا يتجـاوز الأدوات التقليديَّـة للتخصُّـص في فهـم كيفيّـة تفاعـل الجمهـور مـع حجَّـة بـدلاً مـن علامـات المصداقيَّـة التقليديَّـة. يُمكِـن أنّـه في الكتابـات الحائِطيَّـة يعمـل التحليـل النقـديّ علـى التخلُّـص مـن عناصـر المصداقيَّـة القـادرة علـى العمـل مـن دون مؤلِّـف مرئِـيّ، تسـعى الدراسـات الغرافيتيَّـة إلـى الحفـر بعيـداً في الحيطـان حتـى تصـل إلـى الأسـاس، إلـى الحقيقـة الجوهريَّـة، هكـذا تُبرهِـن الغرافيتيـا علـى اغتصـاب قانـون السـلطة المهيمنـة واختـراق حـدوده القاسـية. والسُّـؤال الآن: إذا كان الأمـر كذلـك، فكيـف يتـمّ ذلـك؟

وما هي درجة مصداقيَّة فنّان مجهول؟ وكيف نُؤمن بما يقول؟

بالانتقـال مـن السـؤال عـن كيفيَّـة اكتسـاب الفنّـان للمصداقيَّـة، إلـى كيـف تُحقِّـق العلامـة الغرافيتيَّـة التغييـر في معنـى المـكان؟ لا يفتـرض السـؤال وجـود موقعـاً ثابتـاً للكتابـات الحائِطيَّـة، لأنَّ معنـى الموقـع ينحصـر في طبيعـة بلاغتـه البصريـة، وبالتالـي يتـمُّ إعـادة تعريفـه مـن خـلال التعـديلات المسـتمرَّة في المـكان. الكتابـة علـى الحيطـان هـي الأثـر المفتـوح علـى التغييـر، تغييـر المـكان، المـواد، التأثيـرات، وتشـكيل هـذه العمليَّـة، ويُمكِـن الكشـف عـن طُـرُقٍ أخـرى للقيـام بذلـك.

1 - Farrell, Jeff. «The Underbelly Project: Hiding in the Light, Painting in the Dark.” rhizomes, 2013

مناهـج الخطـاب تسـتوعب مختلـف الأنـواع وذلـك مـن خلال توسـيع الأدوات المنهجيَّـة، وفتـح آفـاق المعرفـة ﾮ المجال العـام والنظـر ﾮ الخطـاب النقديّ التواصليّ، والنظـر ﾮ الحجـج ومـا تنتجـه مـن تصـوُّرات عـن الفضـاء العـام، كيـف يُؤَثِّـر هـذا الفضـاء، ومـا التقييـم الـذي يرسـم معالمـه. يقـول السياسـيّون: (لدينـا ديمقراطيَّـة تعمـل بجـدٍّ). يـردُّ الغرافيتيّـون: أنتـم تتجاهلـون رسـائل الملايين مـن الشـباب.

يُمكِـن أن يُسـاعِد الاهتمـام بتطويـر الكتابـات الحائِطيَّـة ﾮ اسـتحضار مفاهيـم أكثـر ديناميَّـة للتعامـل مـع الفضـاء العـام، ﾮ عصـر يتزايـد فيـه الاتِّصـال البصـري بسـبب انتشـار الشاشـات، مِـن المهـمِّ جـدّاً فهـم الـدور الـذي تقـوم بـه العلامـات داخـل المجتمـع - بشـكلٍ عـام- وكيـف تُؤَثِّـر ﾮ حياتنـا اليوميَّـة، وهـذا مـا يدعـو إلـى أن تقتـرن التصـوُّرات النظريَّـة بالممارسـة التطبيقيَّـة.

إنَّ القـراءة التشـخيصيَّة للعلامـات المكتوبـة علـى الحيطـان تُفيـد ﾮ توضيـح ملامـح مهمَّـة لخطـاب الغرافيتيـا. وهـذا مـا نُحـاول اختصـاره بالنقـاط الآتيـة:

1. صـراع بين السـلطة والهامـش للهيمنـة علـى الفضـاء العـام. إذ يلجـأ المُغَرفِت إلـى (التدميـر) السـاخر مـن سـطوة السـلطة، التقليـل مـن هيمنـة المركـز علـى الهامـش، والنضـال المسـتمرّ مـن أجـل الاسـتمرار علـى الرَّغـم مِنْ مخاطـر العقوبـات، إنَّـه الاختيـار الـذي يتَّسـع ليشـمل الواقـع مـع التركيـز علـى أهـمِّ قـوَّة دفـع إبداعيَّـة وهـي لا قانـون فـوق الإبـداع.

2. السـلطة لا تسـمح بوجـود أيِّ خطـاب خـارج خطابهـا، لهـذا تعمـل علـى محـو كلِّ مـا هـو خـارج ميـدان معاييرهـا، إنَّهـا تُملـي أوامـر وتفـرض عقوبـات ينبغـي بموجبهـا علـى الهامـش الخضـوع إلـى المركـز.

3. الفنّـان الغرافيتـي حين يرسـم علـى واجهـة مبنـى أو حائـط أو علـى سـيّارة أو عربـة قطـار أو يعمـل أيّ رسـمات داخـل المنظـر الطبيعـي للمدينـة، فـإنَّ هـذه الرسـمات تُسـاعِد علـى خلـق الطابـع الإنسـاني وتُذكِّـر القاطـنين بمـدى أهميَّـة الفـنّ ﾮ إنشـاء مناظـر طبيعيَّـة بصريَّـة حضريَّـة.

4. الغرافيتيـا هـي أحـد الطـرق لاختـراق التزييـف المؤسَّسـاتي، فقـد سـاعدت الكتابـات الحائطيَّـة علـى إشـعال شـرارة الثـورات ﾮ الكثيـر مـن مـدن العالـم المختلفـة، خصوصـاً وأنَّ الواجهـة بـدأت تتكسَّـر مـع إدراك النـاس أنَّ مـا يُسـمّى

(الديمقراطيَّة) هو مجرَّد وهم، إنَّها نوع من كلمة افتراضيَّة خاصَّة حين تُصبِح الحقيقة مجرَّد سلعة قابلة للاستبدال، قابلة للتغيُّر والتزييف أو لأيِّ غرض يُناسِب النخبة المهيمنة.

5. إذا كان الخطاب هو تواصلٌ لغويّ بين متكلِّم ومستمِع كما يُحدِّده (جيوفري ليتش): «الخطاب تواصلٌ لغويٌّ يُنظَر إليه باعتباره عمليَّة تجري بين متكلِّم ومستمِع، أو تفاعل شخصيّ يُحدِّد شكله غرضه الاجتماعيّ، والنصُّ تواصلٌ لغويٌّ - سواء أكان شفاهيّاً أو مكتوباً- يُنظَر إليه باعتباره رسالة مشفَّرة في أداتها السمعيَّة والبصريَّة»[1] هذا التقابل بين الغرافيتيا والخطاب هو «ترادفٌ» تفاعليٌّ بين (العمليّ والنظريّ) (الكتابيّ والشفاهِيّ) (النصّ والخطاب). على الرَّغم مِنْ أنَّ الغرافيتيا نتاج فنِّ الكتابة، والخطاب يُمكِن أن يكون نتاج الشفاهيّ في بعض الاستخدامات.

6. الغرافيتيا كنصٍّ هو عبارة عن جملة قصيرة أو (كود) أو رسمة سريعة، أمّا الخطاب فيحتاج إلى الإطالة والشرح والتماسك والحُجَج. الغرافيتيا نسق علامات والخطاب نطاق تواصل أداته اللُّغة والفارق بين الغرافيتيا والخطاب هو الفارق بين الكتابي والشفاهي (على الرَّغم مِنْ أنَّ الشفاهي يرتدي عباءة الكتابي في التدوين) بمعنى أنَّ الغرافيتي لا يُمكِن إلّا أن يكون مكتوباً بينما الخطاب ينتقل بين المنطوق والمكتوب.

7. القماشة هي الحائط والفرشاة هي علبة البخّاخ.

8. الغرافيتيا هي عمليَّة الكتابة أو الرسم على الحيطان بغرض إيصال رسالةٍ إلى عامَّة الناس. هي فنُّ المعايير والدوافع الجمالِيَّة (تُعطّل) السيطرةَ المهيمنة لأسلوب الشركات/ الحكومات على البيئة الحضريَّة وحالات الحياة اليوميَّة. كشكل من أشكال التخريب الجمالي.

9. يرى قسم من الفنّانين الغرافيتيين أنَّ الانضمام إلى عالم الفنِّ فرصة لجعل الكتابات الحائِطيَّة شكلاً فنيّاً محترماً وشرعيّاً يُمكِن من خلاله نشر رسالتهم إلى جمهور أوسع. أيضاً، يُساعد هذا الرأي على تكريس مهنة المرء كفنّان غرافيتي- إذا كان بإمكان الفنِّ أن يجلب إيرادات للفنّان- في الوقت

1 - نقلاً عن كتاب: سارة ميلز، الخطاب، مصدر مذكور، ص16-15

نفسه، يشعر العديد من الفنّانين بالاشمئزاز من فكرة وضع رُسوم على لوحة بيضاء. لقد احتقروا فكرة تجمع الناس في معرض لانتقاد عملهم مع تناول الجُبْن والنبيذ. أرادوا التمسُّك بجذور الفنِّ الحقيقي. ويعود السبب وراء مقاومة عالم المعارض إلى جوهر سبب توجُّههم إلى الشوارع لعرض فنِّهم في المقام الأوَّل. لقد جاء معظم الفنّانين من أحياء فقيرة. النخبة في عالم الفنِّ لم تعرهم أيَّ اهتمام بسبب طبقتهم. هذا الاستياء (المتخمِّر) هو إحالة دالّة تُشكِّل موقفاً. وعندما منحتهم النخبة أخيراً بعض الاهتمام، شعروا كما لو أنَّهم سوف «يبيعون أنفسهم» إذا وافقوا على وضع أعمالهم في معرض. لقد شعروا أنَّهم يُهينون فنَّهم من خلال تحويل أعمالهم إلى منتج يُمكِن لتجّار القطع الفنيَّة شراؤه وبيعه.

10. لجأ الفنّانون إلى الفضاء العام للتعبير عن إحباطهم. حجَّتهم هي أنَّ الحيطان جزء من المجتمع، ويجب على أفراد المجتمع أن يُقرِّروا ما يتمّ عرضه على الحيطان وليس السلطات أو الشركات.

11. في نظر الرسّام الغرافيتي فإنَّ الحيطان الفارغة هي أكثر تخريباً للذوق وإساءة للعين من الحائط المغطّى بالعلامات. صورة جدار كبير ونظيف هي رمز لبيئة معقَّمة ومنظمة بإحكام. الفكرة هي أنَّ المجتمع ليس له رأي بشأن ما سيتمّ عرضه على الحائط، ويُفسِّر الرسّام الغرافيتي هذا الأمر على أنَّه طريقة أخرى للرقابة وتثبيط التعبير عن الذات وتعامل فوقيّ من قِبَل الأغنياء مع الطبقة الفقيرة.

12. الحجج المؤيِّدة للكتابات الحائِطيَّة لها مبرِّراتها التي تقوم على مبدأ «العين بالعين». وذلك حين تقوم الشركات ببناء الهياكل (الكونكريتيّة) الضخمة في قلب المدن. على المرء أن يُفسِد المبنى ويُخرِّبه ردّاً على ذلك. لأنَّه في الواقع لا يستطيع أن يجعل هذه الهياكل المخيفة تختفي. في الأقلِّ عليه أن يُحاوِل تقديمَ نوعٍ من ردّة الفعل ليُعبِّر عن رفضه، فهو محروم مِن كلِّ الوسائل المساعدة على تغيير الأوضاع.

13. القوانين تنحني أو تتراجع حين تدخل النقود في المعادلة. إذ يزعم فنّانو الغرافيتي أنَّ لديهم الحقّ نفسه في قول ما يُريدون أن يقولوه مثل الشركات.

نظرًا لأنَّ إعلانات الشوارع واللَّوحات الإعلانيَّة الواسعة الانتشار أصبحت جزءاً مقبولاً من المشهد الحضري. أم أنَّ الأشخاص الذين لديهم أموال فقط هم مَن يُقرِّرون ما يُقال وما لا يُقال. الشركات فقط من حقِّها أن تجعل صوتها مسموعاً لهذا يقوم رجال القانون بتعقُّب الأشخاص الذين ينشرون رسائل مِن دون شراء حقوق منطقة يُمكن للجمهور رؤيتها. يجد الفنّانون هذه الميزة مسيئة للغاية وغير عادلة بالمرَّة. لهذا يلجأ الكثير من الغرافيتيّين إلى واحدة من الثقافات الفرعيَّة المثيرة للاهتمام وهي (التشويش على الثقافة- **culture-jammers**) [1] والتي تتعامل بشكلٍ خاصٍ مع هذا التناقض. لقد حاول هواة التشويش على الثقافة تخريب الإعلانات الواسعة الانتشار بالكتابات على الحيطان. وهناك طريقتان للقيام بذلك. أحدهما هو تأجير لوحة إعلانيَّة بالتظاهر بأنَّك شركة حقيقيَّة، ثمَّ وضع قطعة تسخر من إعلانات الشركات. والآخر عن طريق الكتابة فوق إعلانات الشركات بطريقة تُغيِّر معنى الإعلان.

14. يُشبِّه الغرافيتي (حريَّة التعبير عن الرأي) التي تتحدَّث عنها السلطات بـ (قصَّة الفاكهة المحرَّمة). فهي (محرَّمة) على الفقراء، وميسَّرة أمام الأغنياء.

15. الفنُّ الغرافيتي لن يزول. لا يُمكن محوُهُ أو مطاردةُ علاماته، سيظلُّ ظاهرةً لا يُمكِن أن تخضع لمحاكمة أمام أيِّ هيئة، سيظلُّ علامةً لكتابة مقاومة، وستظلُّ غير الشرعيَّة جزءاً أساسيّاً من طبيعته. وسيُطوِّر أدواته ليُواكِب (الحداثة السائلة) [2] مُطَوِّحاً بجميع الجدران الحصينة.

1 – التشويش الثقافي هو شكل مثير للاهتمام من أشكال الاتِّصال السياسي ظهر استجابة للعزلة التجاريَّة للحياة العامَّة. يُجادل ممارسو التشويش الثقافي بأنَّ الثقافة والسياسة والقيَم الاجتماعيَّة قد تّم تصميمها من خلالَ البيئات التجاريَّة المشبَعة، من شعارات الشركات في المرافق الرياضيَّة، إلى المحتوى التلفزيوني المصمَّم فقط لتقديم الجماهير المستهدفة إلى المنتجين والجهات الراعية. يتمُّ دفع العديد من القضايا العامَّة والأصوات الاجتماعيَّة إلى هامش المجتمع من خلال قيَم السوق والاتِّصالات التجاريَّة، ممّا يجعل من الصعب جذب انتباه أولئك الذين يعيشون في «الحدائق المسوَّرة» الاستهلاكيَّة. يُقدِّم التشويش الثقافي مجموعة متنوِّعة من استراتيجيّات الاتِّصال المثيرة للاهتمام التي تلعب مع الصور ذات العلامات التجاريَّة وأيقونات ثقافة المستهلك لتوعية المستهلكين بالمشكلات المحيطة والتجارب الثقافيَّة المتنوِّعة التي تستدعي اهتمامهم.

2 – إشارة إلى كتاب: الحداثة السائلة، زيجمونت باومَان، ترجمة: حجاج أبو جبر، تقديم: هبة رؤوف عزّت، الشبكة العربيَّة للأبحاث والنشر، بيروت، ط1، 2016.

## 4.7. ضد الغرافيتيا- (خطاب النقد والنقد المضاد)

الغرافيتيا ليست أيديولوجيّاً أو تنظيماً حزبيّاً، هي أقرب إلى الخطاب الشخصي أو المعلوماتي، لكن، خطابها يتمتَّع بدورٍ فعّال في إنتاج التحوُّلات أو المعتقدات أو الآراء داخل الفضاء العام. بهذا الخصوص من الضرورة ذكر بعض النقاط المهمَّة:

1. هناك 75 % من الناس يعتقدون أنَّ الغرافيتيا هي فعلٌ تخريبي وغير مدنيّ يهدف إلى تشويه الممتلكات العامَّة والخاصَّة. تُحارب اليوم مدنٌ عدة عالميَّة هذه الظاهرة وتنفق المال لمحو آثارها، تكفي هنا، الإشارة إلى أنّ مدينة (تورنتو – كندا) تنفق لوحدها ما يقارب مليون دولار سنويّاً على إزالة الرُّسوم من الجدران، على النقيض من ذلك يعود الفنّانون لاستخدام هذه المعلومة، في سجالٍ يشبه اللُّعبة. لماذا لا تستخدمون هذا المال لإطعام آلاف الفقراء في المجتمع، بدلاً من القلق بشأن الفنِّ الذي يحتاج المواطن إلى رؤيته؟ وهكذا تستمرّ حالة التنازع بين موقف الفنّانين وموقف السّلطات المهيمنة. غير أنّ حالة المراوغة هذه لم تُسقِط عن الخطاب الغرافيتي وظيفته كثقافة مقاومة، فكلُّ (صفعة) هي صرخة، وكلُّ (قصف) هو رمز حاضر في تواريخ القهر التي تسرد حياة الشرائح المهمَّشة والمقموعة.

2. منذ النشأة الأولى أظهر الفنُّ الغرافيتي ملامحَ حريَّته وتميُّزه وهو يقف اليوم، خارج الذرائع الصارمة للفنون، إنَّه نوع من ثقافة غير ملوَّثة تقف خارج سطوة المدن النظيفة. نوع من ثقافة هامشيَّة مطاردة من قِبَل القانون ومرفوضة من قِبَل السلطات البيروقراطيَّة التي تُهيمِن على المجتمعات المعاصرة، على الرَّغم مِنْ هذا كلِّه، فما يُمكِّن الغرافيتيا من الاستمرار هو صناعة أشياء فريدة ونادرة محميَّة من الضغوط التجاريَّة وبعيدة عن المضاربات الماليَّة التي تستخدم في سوق الأعمال الفنيَّة، مثل (استثمار الأعمال الفنيَّة في التهرُّب الضريبي وغسيل الأموال) وهذا ما يمنح الفنّان الغرافيتي حريَّة استخدام (العبث العشوائي) بالأساليب والأنماط والأشكال، وحريَّة اللَّعب الحر بالمواد والرموز والأفكار. (كما يفعل الفنّان بانكسي). الغرافيتيا نموذجاً للفنّ الحرّ، الذي يتعارض مع مفهوم تجارة الفنّ.

3. فكرة الاحتجاج ملازمة بشكل (دائم) للغرافيتي. والتمرُّد ليس في أصله وفي غايته إلّا التحدّي القائم على معارضة سطوة رأس المال. هو مقاومة لكلِّ المركزيّات التي تُعيد إنتاج الفنِّ وفقاً لتصوُّرها.

4. هناك، اعتراض منهجيّ، يتعلَّق بصعوبة قراءة الكتابات الحائطيَّة، وهذا صحيح جدّاً، لكنَّه، يتعلَّق بشكل (العلامات) التي يُحاول الخطاب الغرافيتي إظهارها، ومن جهة أخرى، بطريقة التنفيذ الميداني، غالباً ما تكون هذه الكتابات سريعة، غير مرخَّص بها، نتيجة مخاطرة، وأداة الكتابة هي علب البخّاخ، ومرسومة في موقع مهمَّش أو مُعرَّض للهدم، يُضاف إلى ذلك، عنصر استخدام الرموز، وهو ضرورة لها حضورها المادي الحقيقي، فهي تُشير إلى ترتيب (المراجع) الذين يُمكِنهم إرسال الرسائل وتحديد المعاني، تشمل الرموز أيضاً، بعض الأحداث الواقِعيَّة التي تحدث في الشوارع والتي يتمُّ دمجُها مع القطعة المرسومة. قد يبدو تضمين (الأحداث الواقِعيَّة) فعلاً غير منطقي من ناحية تضمينه كرمز، ومع ذلك، عندما يتمُّ دمجه في قطعة من الكتابات الحائِطيَّة، مثل (دلالة استخدام الشخصيّات مِن أصل أفريقيّ) والغرض من الرسم الواضح لهذه الشخصيّات في الكتابات الحائِطيَّة يتعدّى القطعة المرسومة إلى أبعاد تأويليَّة، ويُؤسِّس في الوقت نفسه إلى الهويَّة، إلى استقلالها وسلطتها، ويُحقِّق هدفاً أساسيّاً هو إقامة سلطة الهامش.

5. على الرَّغمِ مِنْ تضمين الكتابات الحائِطيَّة في مجال دراسات الاتصال إلّا أنَّ عدداً قليلاً من الباحثين سلَّطوا الضوء على الجوانب الفريدة لهذه الظاهرة العالميّة الفريدة. هنا نعود من جديد للإشارة إلى كتابات (إيلا شميليوسكا) التي تُركِّز كتابتها على الجداريّات والمشاريع الفنيَّة المعتمدة وتقترح: إنَّ شكلَ الكتابات الحائِطيَّة يُقدِّم عدداً من الأفكار الحيويَّة حول العلاقة المعقَّدة بين مكان وممارسات الكتابة، من خلال التركيز على المساحة البصرية ضمن الفضاء العام. ومن خلال استعادة المهمَل والإشارة إلى المحو. وتقترح أيضاً، الإطار النظريّ لدراسة الكتابة الحائِطيَّة، وهي طريقة لفحص المظاهر السطحيَّة الحضريَّة التي تدعم القراءة الدقيقة للعلامات في مكان معيَّن. وتتفاعل مع الأبعاد الأيقونيَّة والمكانيَّة والزمانيَّة واللُّغويَّة للكتابة الحائِطيَّة في موقعها ضمن السياق الحضري بالإضافة إلى المساحة الخطابيَّة ونوع

القطعة المرسومة. وإلى التوفيق بين المعالجات المنفصلة في كثير من الأحيان الممنوحة للصورة والنصّ، وأشكال التمثيل والخطاب [1].

6. تخبرنا تجربة مايو 1968 كيف استخدم الثوّار الحيطان لإضفاء المعنى على رسائلهم اللَّفظيَّة، وكيف تمَّت إعادة هيكلة المعاني التقليديَّة في مكانٍ مثل (السوربون). لتكوين حالة فريدة من الكتابات الحائطيَّة قائمة على التَّحليل المعمَّق لهذه الكتابات ووضعها في مقابل هيمنة هياكل السلطة. كانت علب رش الطلاء هي السلاح للثوريين في مايو1968 وكانت العبارات الثوريَّة تغزو حيطان باريس خصوصاً تلك المنطقتين الخامسة والسادسة. حيث قامت الكتابات الغرافيتيَّة التي تَّم تدوينها من قِبَل الطلبة المتظاهرين بدورٍ مهمٍّ في عدم اجتثاث هذه الثورة من ذاكرة البشر، بل تعدّاه لأن يُصبِح دَرساً تتعلَّم منه أغلب الحركات المضادَّة، ودليلاً للثورات في مختلف بقاع العالم. يقول (آلان بَاديو) مقتبساً عن مالارميه: «على المنوال ذاته، نجد اليوم من يُنكِر حدث مايو 1968، الذي يراه شيئاً من الماضي، أو ببساطة، موجَّة من الاضطراب لا معنى له، بينما هناك آخرون مخلصون لهذا الحدث ويخلِّدون معناه»[2]. في صورة التقطت بواسطة المصوِّر (هنري كارنينيه بريسون– **Henri Cartier Bresson**) تُظهر رجلاً متقدِّماً في «العمر يقف ويداه معقودتان خلف ظهره، ينظر متأمِّلاً إلى جدار باريسيّ مغطى بالملصقات بينما كتبت على القمَّة جملة من ثلاث كلمات بأحرف كبيرة بواسطة علب رش الطلاء تقول: (لا يجب أن يوقف النشوة شيء). أمّا الطبقة العلويَّة من الملصقات فقد نُزِع نصفُها عن الجدار، ليتبدّى خلفها جزء من الجدار و«أفيشات» شبه مرئِيَّة لفيلم سينمائي»[3].

**ملاحظة أخيرة:**

كتب (العفيف الأخضر) عن كومونة باريس، يقول: «عاشت الكومونة زمنيّاً، كما كان يتمنّى الجاحظ أن يعيش: حياة عريضة لا طويلة» [4] وهذا القول يصدق

1 - Chmielewska, Ella. «Framing :Graffiti and Place." space and culture, 2007: 145-169

2 – بَاديو، آلان، (في مَدْحِ الحُبّ)، ترجمة: غادة الحلواني، دار التنوير للطباعة والنشر، القاهرة – مصر، ط1، 2014، ص42

3 – هوبزبوم، ايريك، (عصر مثير- رحلة في القرن العشرين)، ترجمة: معين الإمام، الناشر: دار المدى، سورية – دمشق، ط1، 2007، ص309.

4 – الأخضر، العفيف، (عن كومونة باريس) – دراسة – دار آفاق برسبكتيف للنشر، تونس ط1، 2017، ص11

على الغرافيتيا، أيضاً، فعلى الرَّغم مِنْ الحياة القصيرة للكتابة الحائِطيَّة (ليلة واحدة أو أكثر قليلاً) إلّا أنَّها يُمكِن وصفُها بـ (الحياة العريضة) كما يقول الجاحظ.

## 4.8. حجج الغرافيتي - بالضدّ من ليل العالم

حاولنا في الصفحات السابقة تقديم مساهمة في دراسة الكتابات الحائِطيَّة من حيث:

**أوَّلاً:** تأمُّل ودراسة وفهم الغرافيتيا بدقَّة أكبر من خلال علاقتها بـ (الأداء) الخطابيّ. يجب أن تُساعِد أدوات الخطاب في توجيه هذا التطبيق مع بعض التعديلات على الشكل الفريد الذي هو الغرافيتيا. النظر في انتشار الكتابات الحائِطيَّة من خلال الزمان والمكان، من المهم بالنسبة إلى الباحث في التحليل النقدي للخطاب. أن يكون قادراً على تشريح القِطع المختلفة وتقييمها وفهمها ومعرفة مدى أهميّتها من حيث صلتها بالتواصل البشريّ.على الرَّغم مِنْ سوء التجهيز لتمرير الحكم على جماليّات القطعة، يمتلك منهج تحليلَ الخطاب العديد من العدسات النظريَّة التي تتطلَّب تعديلات طفيفة لتقدير معنى القطعة بالكامل، بسبب مجموعة مختلفة من القرارات التي يتَّخذها الفنّان الغرافيتي التي لا يستطيع أن يقوم بها الفنّان التقليدي. اختيارُ المكان عنصرٌ أساسيٌّ وحاسمٌ من عناصر الكتابات الحائِطيَّة، إذ يعمل الموقع، بمنزلة مكمِّلٍ ضروري للأداء الخطابي.

**ثانياً:** تحليل العلاقات الدلاليَّة يدعونا إلى القول: إنَّ الفنّان الغرافيتي مدعو أكثر من غيره للاستعانة بمعطيات ثقافِيَّة تفضي إلى اتفاقات عادلة مع المستقبل، ممّا يُسهِم في العثور على تعريف جديد يضع في حسابه التضحيات التي قدَّمها الأسلاف للغرافيتيا خلال عصور التاريخ المختلفة.

**ثالثاً:** تُقدِّم السلطات المهيمنة رشوةً رمزيَّة إلى شعوبها، مثل تخصُّص مساحات لبعض النُّصُب التذكاريَّة التي تُغازل الجروح النرجسيَّة للجماهير، أو شواهد القبور كلُّ هذا مصرَّحٌ به، على الرَّغمِ مِنْ معرفتنا بتعذُّر وصول الأفراد المهمَّشين إلى هذه الفضاءات.

**رابعـاً:** خطـاب السـلطة المهيمنـة يميـل – بشـكل عـام – إلـى رفـض كلِّ المزايـا التـي يُقدِّمهـا الفـنُّ الغرافيتـي بسـبب أنَّهـا غيـر قانونيَّـة، يـا لـه مـن إفـراط في العمـى، يُعلِّـق تقييـم العمـل الفنـي علـى الاتفاقـات التـي أنتجتـه أو علـى اتفاقـه واختلافـه مـع خطـاب السـلطة. العمـل الفنـيّ أكثـر ثـراء مـن قـوانين السـلطات، الفهـم التقليـدي حـول آليّـات الإقنـاع يجـب إعـادة النظـر فيـه، وهـذا يدعونـا إلـى تفاعـل جديـد مـع مفهـوم الإبـداع. لا يسـعى الفنّـان إلـى تقديـم الحجـج لما ينجـزه مـن فـنٍّ، ربّمـا يكـون عملـه أكثـر بلاغـة مـن القـوانين التـي تُناصِبـه العـداء، ولا يُمكِـن إسـكات صـوت الفنـون لأنهـا لـم تنـل رضـى أصحـاب القانـون. السـؤال هـو: – هـل يُمكِـن للمشـتغل بالفـنِّ الغرافيتـي أن يضـع خطابـاً طارئـاً متحـرِّكاً يشـجب القانـون؟

**يكاد الجواب، هنا، إن يُعدِّد الأسباب:-**

1. إنَّـه يُوجِّـه الانتبـاه إلـى المتغيِّـرات العرضيَّـة التـي يجـب تحليلهـا عنـد تشـريح الخطـاب كيـف تُؤثِّـر الطبيعـة غيـر القانونيَّـة للعمـل علـى اعتبـارات التوقيـت بالنسـبة إلـى الفنّـان. وكيـف تتأثَّـر هـذه الاعتبـارات بمتغيِّـراتٍ أخـرى مثـل الموقـع.
2. علاقـة الغرافيتيـا بالقانـون: غالبـاً مـا يتـمّ تعريـف الخطابـات الخارجـة علـى القانـون علـى أنَّهـا «خطابـات لا تتناسـب مـع خطابـات الهيمنـة التقليديَّـة»[1]. في مركزيّـات تمكَّنـت مـن قهـر كلِّ شـيء، جـاءت فكـرة الفـنّ الغرافيتـي الحديـث كعامـل رفـض للسـلطات والطبقـات الحاكمـة، وتحويـل الإنسـان إلـى «بضاعـة» ليـس لهـا مشـاعر شـخصيَّة ولا تحتـاج إلـى التعبيـر عـن نفسـها. ردّاً علـى ذلـك، لجـأ الفنّانـون إلـى الحيطـان للتعبيـر عـن إحباطهـم. إذ تُحـدِّد المركزيّـات دور (المُغرِفـت– الناقـد) في رسـم خطابـات منتجـة خـارج القانـون ودمجهـا في أنظمـة الحكـم القائمـة، إنَّهـم يُدركـون أنّ ليـس كلَّ الخطابـات الخارجـة علـى القانـون سـلبيَّة بالضـرورة وأن (المُغَرفِـت – الناقـد) يُمكِـن أن يقـوم بـدورٍ في لفـت انتبـاه المُشَـرِّع الـذي يسـنّ القوانيـن، ونقدهـا أو إصـدار الحكـم علـى نَشـرها. وهنـاك الكثيـر مـن الدعـوات التـي يكتبهـا النقّـاد تدعـو إلـى وضـع السياسـات المتَّبعـة ضـدّ الكتابـات الحائِطيَّـة ضمـن السياسـات المناهضـة للمهاجريـن.
3. تُشـكِّل الغرافيتيـا تدبيـراً جيِّـداً، صعبـاً، مراوغـاً، متغيِّـراً وفريـداً مـن حيـث حضورهـا المركـزيّ في مـدن الهامـش؟

1 -Ono, Kent, and John Sloop. Shifting Borders: Rhetoric, Immigration, and California's Proposition 187. Philadelphia: Temple University Press, 2002

4. نحن في عالمٍ أصبح فيه نشاط التواصل أكثر خيالاً، وتمَّ اكتشاف حقول جديدة مفتوحة للتفاوض بشأن القواعد والأعراف المجتمعيَّة. وأصبحت القياسات أكثر تعقيداً، ممّا يجعل السمات الفريدة للكتابات الحائِطيَّة مصدراً ثريّاً للدِّراسات الأكاديميَّة.

5. الدرس النقدي الحديث، قدَّم فرضيّات منهجيّة تُقلِّل من شأن المعرفة المطلقة للسلطة المهيمنة والدرس الوحيد الذي تُقدِّمه السلطة إلى الغرافيتيا هو: إزَالَةُ هذا العمل قبل أن يراه الجميع. وفي ما يتعلَّق بالطبيعة غير القانونيَّة للعمل الغرافيتي، فلا توجد قوانين صحيحة بالمطلق، على هذا النحو، لا يُمكِن أن نجعل من القانوني وغير القانوني هو التقييم الوحيد للفن، وعلى الفنّان الغرافيتي المزاوجة بين الرؤية وبين إمكانيَّة خلود عمله والتملُّص من سلطة الراغبين منع وصول هذه الأعمال، تعلِّمنا موعظة التاريخ أنّ قدّاس التجلّي الأمثل للمواهب الاستثنائيَّة – وهي على الأغلب مواهب فرديَّة– قامت على فكِّ الارتباط بين السلطة والفن. وصناعة القرار تعود إلى الضمير الإنساني وخلاصته المنطقيَّة.

بين القانوني وغير القانوني، **حقل يكفي لطرح سؤالين:–**

1. هل يُمكن اعتبار الكتابات الحائِطيَّة كـ ( بيانات مضادَّة) سياسِيَّة، ثقافِيَّة، اجتماعِيَّة،....، تفعل ما لا تستطيع أن تفعله الخطابات الرسمية؟

2. هل يُمكِن للفنّان الغرافيتي باعتباره يُؤدّي عملاً غير قانونيّ أن ينقل خبراته إلى الأجيال الجديدة.

من هذا الفهم يُمكِن تطوير التعليقات بين الغرافيتيا وسلطة الخطاب، فهذا مفيد للناشط المحتمَل الذي يحاول إجراء التغيير، لكن، أيضاً يُقدِّم معطيات بعينها لكلِّ باحث في حقل تحليل الخطاب يأمل بدراسة فعل الاحتجاج في مجال الغرافيتيا، ومدى قابليَّة التطبيق وفن وضع العلامات وكيف يعمل؟

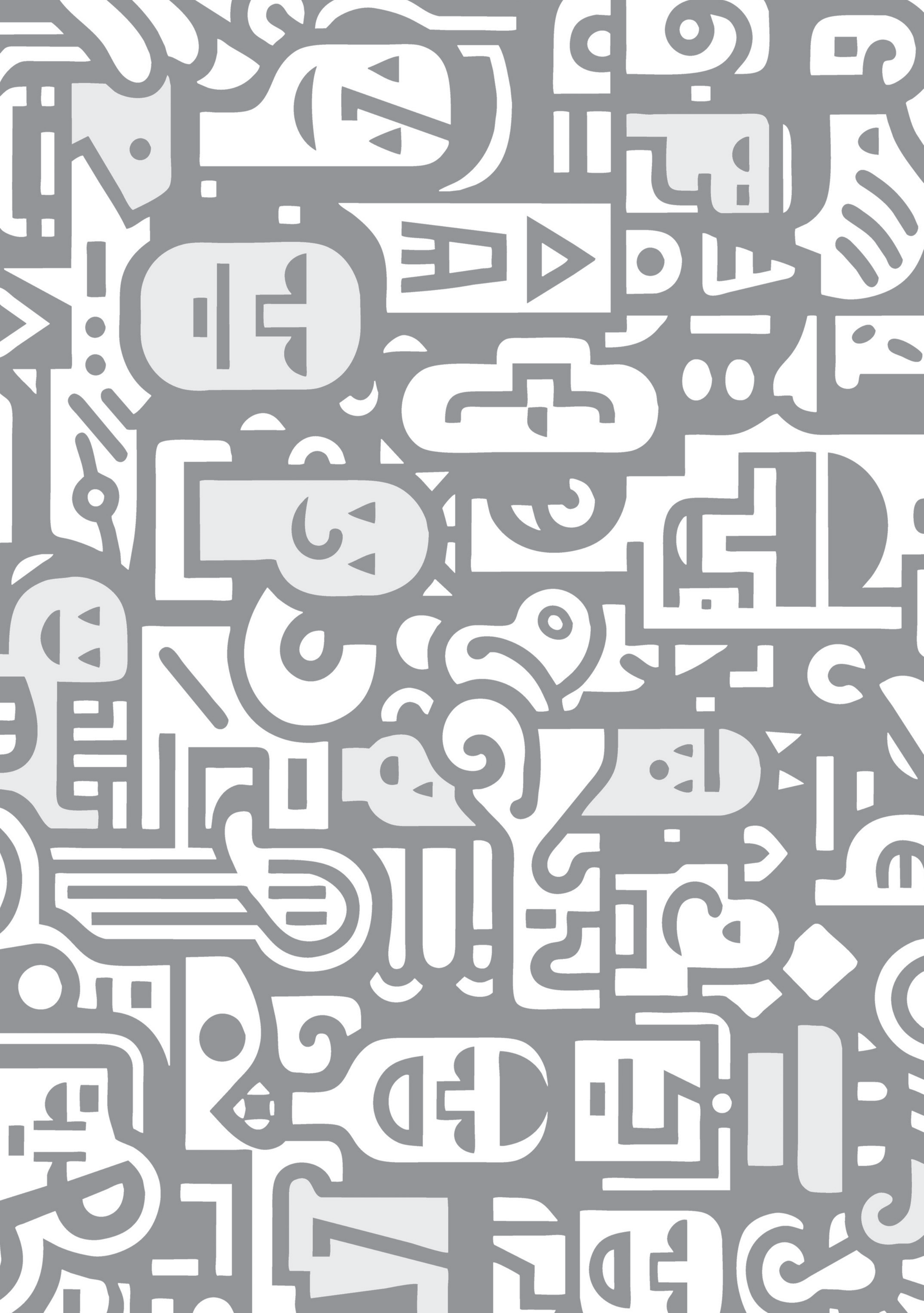
## اِسْتِطْرَاد ثانَوِيّ (6)

موجـز القـول، إنَّ محاولـة رسـم خطـاب مشـترك بين (الغرافيتيـا والخطـاب) قـد تتعـرَّض لبعـض النقـد ومفـاده: - إنَّ الغرافيتيـاً لهـا وظيفـة صريحـة وهـي غيـر محتاجـة إلـى تحليل الخطـاب الـذي وهـو نشـاط أكاديمـي غيـر منخـرط في مشـكلات الحيـاة اليوميَّـة علـى العكـس مـن فـن يهتـم بفعاليَّـة الحيـاة ولـه رأي في كلِّ مـا هـو إشـكاليّ في حياتنـا المعاصـرة. لكنَّنـاً نـرى، إنَّ الأمـر أبعـد مـن المقارنـة الثنائيَّـة بين (الغرافيتيـا والخطـاب). هنـاك معنـى آخـر في هـذا الفصـل هـو: أنَّ لسـلطة الخطـاب أهميَّـة بالغـة في فتـح مجـالات جديـدة للتحليـل: أوَّلاً :- تنـاول لغـة الهامـش بسـياقاتها اللُّغويَّـة الفاحشـة. ثانيـاً : - العنايـة بكيفيَّـة تأثيـر موقـف بعينـه وحائـط بعينـه في إنتـاج الرسـمة الغرافيتيَّـة. ثالثـاً : - الاهتمـام بقضايـا التأويـل ممّـا يجعـل خطـاب الغرافيتيـا أكثـرَ تجانسـاً بحيـث يتـمّ تقديمـه كسـلطة بديلـة للسـلطة المهيمنـة. وهـذا هـو السـرُّ في معـاداة الغرافيتيـا لـ (أيديولوجيّـات) بعينهـا. رابعـاً :- خطـاب الغرافيتيـا يُسـهم في توفيـر بنـى لغويَّـة ووظائـف جديـدة وربمـا منهجيَّـة مغايـرة قابلـة للتطبيـق في منهـج تحليـل الخطـاب.

هـذه المجاورة بين الغرافيتيـا وسـلطة الخطـاب هـو مـا نأمـل أن تجـد مكانهـا المسـتقبلي في الـدرس الأكاديمـيّ.

# خاتمةٌ بمنزلةِ مقدِّمة

## -الغرافيتيا بوصفها حضور في الزمن الحالي-



## (إشارات وتوصيات)

يُقدِّم لنا (ريجيس دوبريه) اللَّحنَ الختاميَّ لهذا الكتاب: «... خذوا برلين مثالاً، كان ثمَّةَ جدارٌ، ولم يعُد بعدُ من جدار. وفي ذلك برهانٌ على أنَّ الشبكة العنكبوتيَّة، وجنّات التهرُّب الضريبيّ، والهجمات الافتراضيَّة على المواقع، والسُّحُب البركانيَّة والاحتباسُ الحراريّ، هي كلُّها تسعى للتخلُّص من تلك الحواجز الحمراء والبيضاء البالية، لإرسالها نحو المتحف البيئيّ» [1]. مِنْ هنا، يرى الكاتب أنَّ هذه المقاربة تريد الإفصاح (بوضوح عقلانيّ) عن إرادة الهيمنة والوقوف عند تلك (الحواجز الحمراء والبيضاء البالية). لكن، قبل هذا، هل على الخاتمة أن تُعيدَ التناظرَ مع المقدِّمة، هل (بالضرورة) أن تكونَ دالّةً على هذا الإرث المتقاسم بين (المقدِّمة والخاتمة) مِنْ دون أن تتوزّع على الجذور الممتدَّة نحو الآفاق القصيَّة في المكان والزمان، وصولاً إلى أراضٍ غير مكتشفة؟ يراعي البحث العديدَ من الاعتبارات الأكاديميَّة التي يُمكِن صوغها بالشكل التالي:-

1. إنَّ (خربشة الغرافيتيا) هي تدوينٌ في المعرفة، وهذا يعني، أنَّ كلَّ ثقافةٍ لها (مغرفتوها) وحفّاروها على حجر المعنى. بلغة أخرى، يبدو الحدُّ الفاصل بين الغرافيتيا والكتابة هو الحقلُ نفسه الذي يُمثِّل المعرفة الإنسانيَّة، ويمرُّ عبر الثقافات كلِّها.

2. استخدمنا البلاغة البصرية وسلطة الخطاب كوسيلتين لدراسة الغرافيتيا باعتبارهما منهجين مختلفين ومصدرَيْن يُمكِن للدارس الذي يرغب بدمج أفكاره بأشكالٍ تحليلٍ أخرى الركون إليهما.

3. يسعى إلى تقديم الحُجَج المُقنِعة عن جذور شجرة الأنساب الغرافيتيّة وامتداها في تاريخ الثقافة الإنسانيَّة وفي الثقافة العربيَّة الإسلاميَّة بشكلٍ خاصّ.

4. محاولة تطبيق العديد من الكلاسيكيّات على الثقافةِ المعاصرةِ من خلال تتبُّع التطوُّر البلاغيّ وتطبيقه على الغرافيتيا.

---

1 – دوبريه، ريجيس، (في مديح الحدود)، ترجمة: ديمة الشكر، الناشر: وزارة الثقافة ولفنون والتراث – دولة قطر- كتاب الدوحة (22) مارس 2013، ص9

5. ساعدت الغرافيتيا على تنوُّع الممارسة البلاغيَّة وخروجها من قاعة الدرس البلاغي إلى شوارع المدن كنوعٍ من بلاغة بصرية.
6. يُمكِن إرجاع الممارسة الغرافيتيَّة إلى بدء الحضارة الإنسانيَّة، ولا يزال بالإمكان استخدام مفاهيمها كخطاب يُمكِن تعليمُه للأجيال القادمة.
7. مثلما تنمو أنظمة التواصل من خلال الرسائل، يُمكِن للغرافيتيا أن تستمرَّ في تكييف الأدوات التي لديها لتُشكِّل طرقاً جديدة للاتصال وبثِّ الرسائل.
8. يعتقد الكاتب أنَّ الكثيرَ من المكوِّنات التي تأسَّست عليها البلاغة التقليديَّة يجب أن تتغيَّرَ مع تغيير الظروف واستجابات العصر. بالإضافة إلى ذلك يجب على البلاغة أن تُباشِرَ بالبحث عن ميادين جديدة، وتطبيق النتائج على حقول الخطاب.
9. وسط هذا النموِّ الهائل في استخدام الصُّوَر التي سهَّلت التواصل الإنساني، من الضروري التركيز بشكل أكبر على الطرق غير التقليديَّة للاتِّصال. والبحث الأكاديمي هو جزء من هذا النشاط الفعّال.
10. يُمكِن أن تكونَ الدورات التدريبيَّة مناسبة بشكلٍ خاصٍّ لتقييم الصُّوَر البصرية داخلَ الحركات الجماهيريَّة.
11. في ما يتعلَّق بالمجتمع العربيّ، مثلما اعتادت السلطة المهيمنة أن تعزل المثقَّف عن التخطيط لبناء الحياة، كذلك أبعدت الفنّانَ الغرافيتي عن التخطيط للشكل المعماريّ الحديث في بناء المدينة العربيَّة. علاوة على ذلك، نقول إنّ لدينا الكثير لنتعلَّمَه بعضنا مِن بعض وهذا دليل على صحَّة المجتمعات، أي مطابقة المواطن مع مؤسَّساته العامَّة من دون تهديده كلَّ يوم بالإجراءات التأديبيَّة ويجب أن يكون الفحصُ الدقيقُ والرؤى المثمرة هما الأساس في الترويج ونشر الفنِّ الغرافيتي ويُمكِن لجهودٍ متعدِّدة التخصُّصات أن تنمُوَ بشكلٍ فعّالٍ لتوجيه الحياة نحو النموّ.
12. الغرافيتيا اليوم هي مَن يرفع أعلى الأصوات وهي تعمل كمقاومة ثقافيَّة عبر مجموعة واسعة من التقنيّات والقراءات والاستراتيجيّات التي تُناصِر وتدعم فكرة التطوُّر المجتمعيّ.

13. هكذا تتناغم مطالب الفنّان الغرافيتي تكاملاً تامّاً مع مطالب المؤسَّسات وبرامج الرعاية الاجتماعِيَّة (بالنسبة إلى الشباب)، (المُغَرفِت) لا يحتاج إلى المخاطرة في اللَّيل لتعلُّم كيف يستخدم (علب الرشّ) ولا يحتاج إلى تجنُّب الكشف عن هويَّته في الوقت ذاته.

14. من الظلم أن نكتب عن الفنّانين الغرافيتيين مِنْ دونِ محاولة قراءة أو معرفة وجهة نظرهم.

15. يُمكن لفنّان غرافيتي واحد يحمل هموماً ذات مركزيَّة إنسانيَّة أنْ يكسب مكانةً في المجتمع ويُمكِن أن يدفع تقاليد النشاط إلى مستويات تعبيريَّة عالية وذلك من خلال: (أ) الوقوف للدفاع عن معاناة الإنسان في كلِّ مكان. (ب) الرغبة في تجسيد المطالب المشروعة. (ج) عمق الفكرة. (د) ضدّ الاعتباطيَّة. (هـ) الوضوح للحصول على التأثير المناسب. (و) التركيز على ضرورة اختيار المكان وكيف يُمكِن تغيير هُويَّته من خلال الرسمة الغرافيتيَّة (كما فعل الفنّانُ «بانكسي» بالرسم على جداران غزَّة وكيف سَلَّطَ الأضْوَاء على جدران الفصل العنصريّ من أجل تغيير القناعات).

16. تشجيع أنماط معيَّنة من الغرافيتيا يُمكِن أن يُحقِّقَ الكثيرَ من الأهداف المهمَّة سواءٌ تلك التي تتعلَّق بجمال المدينة أو تلك التي تُسهِم في توفير المغزى الذي تحتاج إليه الحياة. مِنْ جهةٍ أخرى، يُمكِن أن يكون هذا التشجيع مفيداً جدّاً للفنّانين الذين يُحاولون تطويرَ أعمالهم بأسلوبٍ مميَّز، ويُمكِن أن يكونَ هذا الأسلوب آليَّة فعّالة لتطوير علاقة الفنّان مع الجمهور، والحفاظ على التطابق مع مؤسَّسات المجتمع الذي تحتاج إليه الحريّات العامَّة، وبالتالي يستطيع (المُغَرفِت) انتقادَ العديد من السلطات القمعيَّة مِنْ دونِ الخوف على سلامته الشخصيَّة. وألّا تظلّ مهنة الفنّان الغرافيتي محفوفة بالمخاطر، ويظلّ الفنّان يتحمَّل المزيد من الأذى الجسدي من أجل نشر الرسائل الإنسانيَّة.

17. تسعى السلطات المهيمنة إلى تصوير الفنّان الغرافيتي كـ «مُخرِّب» حتى لا يشعر أحدٌ نحوه بالولاء، في الوقت الذي تعمل فيه الغرافيتيا كحقل من حقول (الثقافة المضادَّة) لهذا العالم النفعيّ الذي يُهدِّد الحياة العامَّة، فهناك الكثير من الصراعات التي تُميِّز عصرنا، وهناك أنظمة شديدة الوحشيَّة تُريد أن تُسكِتَ أيَّ معارضةٍ.

18. إخفاء هويَّة «المُغَرفِت» ضرورة لا بدَّ منها.

19. يُوفِّر هذا الكتاب أيضاً، بعضَ الإرشادات للأفراد الراغبين في استخدام الغرافيتي ضمن الحركات الاجتماعِيَّة. مثل التقنيّات التي استخدمها بعضُ الفنّانين الغرافيتيّين (والموضَّحة بشكلٍ خاصٍّ في الفصل الثاني) والتي يُمكِن تطبيقُها على أهداف ومناطقَ أخرى، في مدن معيَّنة أو مواقع تاريخيَّة، أو بعض المباني التي تُشكِّل عنصرَ نزاع (مثل جدار الفصل العنصريّ في فلسطين المحتلَّة) وغيرها من الأماكن التي يُمكِن الرسم عليها لمنحها معنى آخَر وإنتاج التأثير المغاير.

20. يُسهم هذا الكتاب في الحوار حول الترتيب المثالي للمجتمع ونداء الضمير الإنساني ويُوفِّر أساساً للأخلاق باعتبارها استجابة أو هدف للحياة. فالحقيقة المفيدة أنَّ المجتمعات تتشكَّل عبر التواصل وإدراك خطاب موصول بشكلٍ لا ينفصم عن البيئة والعلاقات الإنسانيَّة. وهذا يعني أنَّ السلطات المهيمنة يجب أن تأخذ في الاعتبار جميع مظاهر الهويّات المختلفة. أيضاً، لا يُمكِن مطالبة المجتمعات بالخضوع إلى فكرٍ لا يتجلّى في قوانين حيَّة.

21. الرسم على حيطان المدن يُساعِدنا على خلق لحظات الجمال داخل الحياة المعاصرة و(يَنْأَى) بنا عن شعور الخوف من قوانين الحياة.

22. إنَّ الغرافيتيا هي إحدى أدوات نداء الضمير الأساسيَّة، وهذا دافع مهمٌّ لعدم محوها من بعض الأماكن، فهي تكون مرغوبة وغير مزعجة - بالنسبة إلى الجماهير- خصوصاً عندما تتعلَّق ببعض المطالب والدفاع عن الهويّات الفرعيَّة والدفاع عن الحقيقة مقابل إرهاب السلطات.

23. صحيح، أنَّ الفنّان الغرافيتي يثور ضدَّ أعداء الحقِّ في الحياة ومَن يقوم باستغلال الإنسان وقهره، لكن، عليه أيضاً، ألّا يهدرَ كفاحَه بتدنيس النُّصُب التذكاريَّة أو الآثار التاريخيّة أو الممتلكات الشخصيَّة للناس العاديين.

24. يُسهِم هذا الكتاب أيضاً في سؤال الخطاب الذي يتشكَّل في الفضاءات العامَّة.

25. بحكم التعريفات التي أوردناها في فصل (ما الغرافيتيا) توصَّلنا إلى أنَّ الكتابات الحائِطيَّة غير ديمقراطيَّة لأنَّها ترفض رغبة الأغلبيَّة للحفاظ على

قانون الملكيَّة في أغلب الأوقات، ومع ذلك فإنَّها لا تزال في طليعة الكتابات المضادَّة التي لا تُريد النوم في حضن العبوديَّة وتُقدِّم البراهين الصحيحة للكشف عن مشكلات الإنسان الراهنة. من شروط «الديمقراطيَّة» الفعّالة سيادة القانون: وهنا علينا عدم استبعاد وجهة النظر الخاصَّة بالفنّانين الغرافيتيّين وهي: من غير المعقول أن نتقدَّم إلى السلطة للحصول على إجازة كتابة شعارات مضادَّة لهذه السلطة. بالإضافة إلى أنَّ الطلب بحدِّ ذاته يُشكِّل اعترافاً بشرعيَّة السيِّد المستبدّ الذي نكتب ضدَّه. من جهة أخرى، أحياناً، الموافقات الرسميَّة تُشكِّل (أعباء ماليَّة) لا يستطيع (المُغَرفِت) تحمُّلها. هناك أيضاً عدم تكافؤ فرص التعليم، ذلك أنَّ الشخص المتعلِّم تعليماً جيِّداً يُمكِن أن يُقدمِّ خطبة بليغة، بينما لا يقدر على ذلك مَن لم يحصل على فرصة تعليم بل هذا الأمر يفاقم في تهميش صوته.

لنعرض، في النهاية السمات الأخيرة لهذا الكتاب وهي: «**الغرافيتيا والجدران الإلكترونيَّة**». في عام 1974 تنبأ عالم الاجتماع الفرنسي (جان بودريار) بنهاية نظام المراقبة «هناك رفض لهذا الواقع الافتراضي الساحق، لهذا التفوُّق التقنيّ والاصطناعيّ المتمثِّل بالهيمنة والإذلال الخفي»[1]. لكنَّه، لم يكن يتوقَّع مكر التكنولوجيا القادم من القرن الواحد والعشرين وسيادة نظام المراقبة الرقميَّة (نظام شبكات المراقبة الشامل حيث يخضع الجميع إلى المراقبة والسيطرة الكاملة) بعد أن غيَّرت السلطة المهيمنة من أساليب سيطرتها، لم تعد تنزل إلى الشارع بشكل مباشر لـ (تمحو كتابة من الحائط كتبها «مُغَرفِت» جائع) بل نقلت سيطرتها إلى الفضاء الرقمي، هكذا تستطيع المراقبة وفرض الوصاية وحتى التفتيش ومن ثمَّ المكافأة أو المعاقبة (كما يحدث حين يُمنَع المدوِّن من النشر في الفيس بوك لمدَّة شهر أو أكثر لأنَّه كتبَ ما هو خارج الضوابط). مع نظام الشبكات الرقميَّة يرتدي نظام المراقبة بدلة الشرطي الجديدة، وهي بدلة تُشبِه (طاقية الإخفاء) تُخفي حضور المراقب، الذي يُراقب كلَّ شيءٍ في الوقت الذي يتوقَّع فيه السجين أنَّه يتجوَّل في غرف الشبكات بكلِّ حريَّة. ويتميَّز سجناء المراقبة بعرض نشاطهم على جدران الشاشات الرقميَّة، أنَّهم يتجوَّلون داخل سجون النظام و قبالة عيونه، السجين يتطوَّع بتقديم معلومات

1 – بودريار، جان – موران، إدغار، (عنف العالم)، ترجمة: عزيز توما، تقديم إبراهيم محمود، الناشر: دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا – اللاذقية، ط1، 2005، ص56

عـن نفسـه (صُـوَر شـخصيَّة – يوميّـات- نشـاطات- كتابـات) ببسـاطة، هـو يضـع نفسـه كموضـوع علـى جـدار الشاشـة بشـكلٍ مجانّـيٍّ وحتـى مـن دون دعـوة مـن نظـام المراقبـة. الإنسـان المعاصـر هـو السـجين الجديـد داخـل زنازيـن الأنظمـة الرقميَّة وكلُّنا أسـرى نعدو باتِّجاه الظلام، بلا حكمة تُرشدنا ولا جدار يحمينا، الكتابـة علـى جـدارٍ محـرِّك البحـث غوغـل هـي كتابنـا المقـدَّس. و(الرفاهيَّـة) [1] هـذه الثمـرة المسمومة هـي غذاؤنـا اليومـي. أمّا المجموعـات المعارضـة فهـي مثـل العلامـات التجاريَّة داخل نظـام السـوق قابلـة للعـرض والطلب. أصبحـت الكلمـات مسـاوية لقيمـة العـرض وتمَّ قهرُ الصُّـوَر لتغدو أيقونـات. صحيـح، إنَّ الكتابـة علـى صفحـات (التواصـل الاجتماعـي) هـي فعـلٌ غرافيتـيّ، لكنَّـه، فعـلٌ لا يحـدث في الظـلام وبعيـداً عـن عيـون الرقيـب كمـا كان يحـدث في الماضـي، أصبحـت الكتابـة مكشـوفة، عاريـة وسـط الأضـواء، تحـدث قبالـة جمهـور مـن المشـاهدين ينتظـر بـدوره ممارسـة الفعـل الغرافيتـي نفسـه علـى الجـدار الإلكترونـي، الـكلُّ يشـترك في العـرض المسـرحيّ، الـكلُّ موجـود كسـلعةٍ ومَـنْ لا يشـترك يغيـب خلـف الجـدار ويُصبِـح غيـرَ موجـود، فهـو لا يملـك أيَّ قيمـة للعـرض ولا يُثيـر الاهتمـام. هكـذا عليـك أن تتواصـل مـن خلال المطابقـة القهريَّـة، مِـنْ غيـر أن يكـونَ لـك رأيـك المختلف في (الفيس بـوك) أنـت تكتـب علـى الجـدار، وتتعامـل مـع مجتمـع عليـه أن يُظهِـرَ إعجابَـه علـى الـدوام مـن خلال الضغـط علـى (أعجبنـي- **Like**) في الوقـت نفسـه رفضـت إدارة الفيـس بـوك باسـتمرار إتاحـة إمكانيَّـة (لا يعجبنـي- **Dislike**) هـم لا يرغبـون بالاعتـراض بـأيِّ شـكل مـن الأشـكال عليـك أن تعيـش منعزلا، تجلـس خلـف جـدار ألكترونـيٍّ وتُظهِـر تفاعلَـك داخـل النظـام الرقمـيّ للمراقبـة هـذا هـو التواصـل المطلـوب. كلُّ مـدوِّن يكتـب إعلانـه الخـاص، وكلُّ شـعار يتـمُّ كشـفه وتعريتـه حتـى صفـة الإعجـاب هـذه يتـمُّ التعبيـرُ عنهـا مـن خلال الضغـط علـى أيقونـة الإعجـاب وليـس مـن خلال كتابـة كلمـة (إعجـاب) وهـذا جـدار آخـر يرتفـع قبالـة أيِّ نشـاط ذهنـي والـكلُّ يشـترك في هـذه التسـلية الجماهيريَّـة التـي لا تتوقَّـف. أصبحنـا نعيـش في الزنازيـن الإلكترونيَّـة، خسـرنا دفء (السَـكَن) الـذي يُحيلنـا إلـى الطُمَأنِينـة والراحـة والسُـكُون. تمَّ إقصـاءُ المسـاحات الخاصَّـة وأصبحـت السـلطة المهيمنـة قهريَّـة بمـا فيـه الكفايـة. وتمَّ القضـاءُ علـى كلِّ خصوصيَّـة مزعومـة

1 – إشارة إلى كتاب (بؤس الرفاهيَّة) – ديانة السوق وأعداؤها- المحرِّرة: باسكال بروكنر، نقله إلى العربيّة: عبد الله السيِّد ولد أباه، الناشر: مكتبة العبيكان، الرياض، ط1، 2006

ودخلنا في نظام (ما بعد الخصوصيَّة). عاطفة إنسانيَّة مثل (الحبّ) تحوَّلت إلى ملصق إعلاني. يربط الفيلسوف الفرنسي (الآن بادو) موضوع (الحبّ) بأسلوبِ الشعارات الغرافيتيّة حيث تُقدِّم خدمة المواعدة الإلكترونيَّة العبارات المطلوبة للعشّاق، هذه العبارات التي كانت تُكتَب في الماضي على حائط المدرسة أو جدران الأحياء الشعبيَّة أو أسوار الحدائق، أصبحت تُكتَب اليوم على الجدار الإلكتروني من خلال الدعاية التي يقوم بها الموقع الإلكتروني (ميتيك- **Meetic**) لتنظيم المواعيد الغراميَّة، عن طريق كتابة الملصقات الدعائيَّة على الجدران، مثل: «اِحصلْ على الحبِّ من دون أن تنتظرَ الصدفة»[1] أو «نستطيع أن نُحِبَّ من دون أن نقع في الحبّ»[2] فهذه الدعايات الترويجيَّة، تعكس مفهوم الكتابة على الحيطان الإلكترونيَّة حيث يتمُّ اختيارُ الشريك. ويُؤكِّد (بَاديو) في موضع آخر «إنَّ منهج (ميتيك) يُذكِّرني بالدعاية الترويجيَّة التي قام بها الجيش الأميركيّ حين كان يُروِّج لفكرة القنابل الذكيَّة والحروب التي محصَّلتها صفر من الموتى، بعبارة (صفر قَتْلى) ...»[3]. إنَّنا إزاء السيناريو ذاته، فهذه الدعاية تُشبِهُ دعاية الجيوش الإمبرياليَّة. يُعيدُ (جان بودريار) قراءة المشهد بشكلٍ آخر «قيلَ إنّ أحداث الحادي عشر من أيلول كانت تُمثِّل عودة الواقعي بشدَّةٍ في عالم أصبح افتراضيّاً، من خلال حنينٍ للقِيَم القديمة الحسنة للواقع وللتاريخ حتى العنف، إنّما الأمرُ لا يتعلَّق بذلكَ. الأمرُ لا يتعلَّق على الإطلاق بهجمة الواقعي، إنّما بهجمة الرمزيّ، العنف الرمزيّ الذي يوصَف بالتبادل المستحيل للموت»[4].

هذا العنف الرمزيّ هو التسلية الجماعيَّة التي نعيشها اليوم. إنَّ كونك مندمجاً في المجتمع الشبكيّ معناه أنَّك تعيش منعزلاً وغيرَ مرتبطٍ في الحياة الواقِعيَّة، لقد باتت العلاقات المُقامة عبر الشبكات الإلكترونيَّة هي العلاقات الوحيدة المُمكنة، لكنَّها لا يُمكِن أن تُعوِّض العلاقات التقليديَّة وهذا سببٌ آخر للعزلة. فكرة التعاطف الإنساني أصبحت مصابة بالشلل، أصبحنا نُشاهِد الحروب كما نُشاهِد الألعاب الإلكترونيَّة، وصُوَر الضحايا لا تفرق عن صُوَرِ القتلى في أفلام (الأكشن) هذا هو الثمنُ الباهظ الذي تدفعه الإنسانيَّة في كلِّ يوم، وهي تُسهِم في تسميم بئر الحياة.

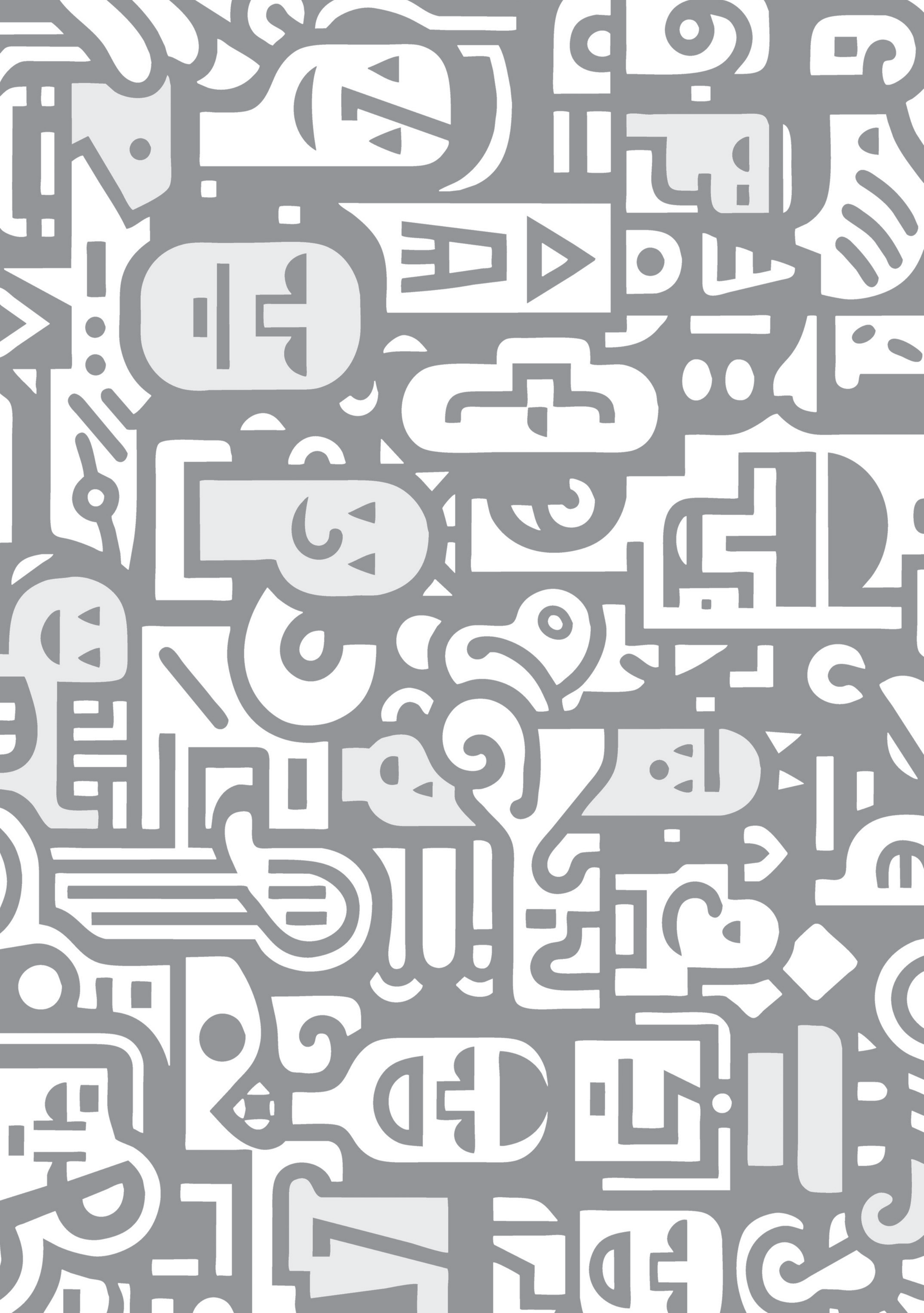
1 - بَادو، آلان، (في مَدْحِ الحُبّ)،مصدر سابق،ص45
2 - المصدر نفسه، ص 45
3 - نفسه، ص46
4 - بودرياد، جان - موران، إدغار، (عنف العالم)، مصدر سابق، ص56

أنْ نقرأ اليوم «الغرافيتيا» هو أنْ نقرأ سؤالها، نكتشف أفُقَ الأسئلة فيها، لهذا، سيبقى الغرافيتي (الواقعي) الممثَّل بالكتابة على حيطان المدن هو مِنْ آخر القلاع التي تُقاوم الزَّيفَ الذي يغزو حياتنا كلَّها. ستبقى الكتابات الحائطيَّة هي الشكل الأخير من أشكال المقاومة المتاح لنا. الإلغاء الذي تُمارسه السلطات المهيمنة يُقابله عدم الاعتراف بهذه السلطات من قِبَل (المُغَرفِت) الذي يُؤمن بـ (يوتوبيا) أنَّ الإنسان قادر على القول في ظلِّ جميع الظروف. وطالما ظلَّت (الثّقافة الهامشيّة) مكبوتةً، مقموعةً، أقلَّ قدرةٍ من (التمثيل) المُعطى لها. وظلّت قضايا الإنسان لا تتمتَّع بالقدرة على «المرور» عبر وسائل الإعلام الرسميَّة ستظلُّ الكتابة الحائِطيَّة هي (الكتابة الساهرة)، (العين) أو (النظرة) الخارجة من الضواحي الفقيرة والمحرومة ثقافيّاً لتطرح أسئلة على الفضاء الاجتماعي والطبقي والسياسي. مِنْ دون أن ننسى الموعظة الأولى التي تقول: إنَّ الغرافيتي الحقيقي هو الزمن الذي لا يعود مرّتين للكتابة على حيطان وجودنا.

آملُ أن تكونَ هذه الدراسة نقطة انطلاق نحو المزيد من الدِّراسات والتحليلات.

وفي الختام، أتوجَّه بالشكر إلى كلِّ مَنْ دعم هذا الكتاب.

# المصادر والمراجع



## ١- المصادر والمراجع باللُّغة العربيّة

### أ- الكتب المقدسة


1. القرآن الكريم

2. الكتاب المقدس- كتاب العهد القديم والعهد الجديد، دار الكتاب المقدس في الشرق الأوسط.


### ب- الكتب والمجلات المعتمدة في البحث


1. تشول هان، بيونغ، مجتمع الشفافية، ترجمة: بدر الدين مصطفى، مراجعة: جواد رضواني، الناشر: مؤمنون بلا حدود - المملكة المغربية - الرباط، ط1 2019

2. براي، جوليا، (الكتابة وأشكال التعبير في إسلام القرون الوسطى - آفاق المسلم )، ترجمة: عبد المقصود عبد الكريم، المركز القومي للترجمة - مصر، العدد 2619، الطبعة الأولى 2015

3. ليثابي، وليام ريتشارد، العمارة والأسطورة والروحانيات، ترجمة: د.طه الدوري، ط1، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث منشورات كلمة 2011.

4. بودريار، جان، المصطنَع والاصطناع، ترجمة: د. جوزيف عبد الله، الناشر: المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2008.

5. بارت، رولان، الغرفة المضيئة (تأملات في الفوتوغرافيا) ترجمة: هالة نمَّر، مراجعة: أنور مغيث، المركز القومي للترجمة، العدد 1464، ط1 - 2010

6. أبو زيد، نصر حامد، (النّص، السلطة، الحقيقة) - الفكر الديني بين إرادة المعرفة وإرادة الهيمنة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط-1 1995

7. لوسركل، جان جاك، عنف اللغة، ترجمة: محمد بدوي، مراجعة: د.سعد مصلوح، المنظمة العربية للترجمة، ط1، 2005

8. سعيد، إدوارد، السلطة والسياسة والثقافة،:غاوري فسواناثان، ترجمة: د. نائلة قلقيلي حجازي، دار الآداب، بيروت.

9. وود، فرنسيس، (ماركوبولو هل وصل إلى الصين؟) ترجمة: فاضل جتكر، مراجعة زياد منى، دار قدمس،ط1، دمشق 1999

10. سعيد، إدوارد، (فرويد وغير الأوروبيين)، ترجمة: ثائر ديب، فاضل جتكر، دار الآداب، بيروت ط1، 2004.

11. بارت، رولان، (البلاغة القديمة)، ترجمة وتقديم: عبد الكبير الشرقاوي، نشر دار الفنك، 1994

12. جي، ديبور، (مجتمع الاستعراض)، ترجمة: أحمد حسان، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2000.

13. ريكور، بول، (من النص إلى الفعل - أبحاث التأويل)، ترجمة: محمد برادة - حسان بوقية، دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ط 1، 2001

14. حجاج، كلود، (إنسانُ الكلام- مساهمة لسانية في العلوم الإنسانية). ترجمة: د. رضوان ظاظا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت- لبنان. ط1، 2003

15. بيلّا، شارل، (تاريخ اللغة والآداب العربية)، تعريب: رفيق ابن وناس وصالح حيزم والطيب العشاش، الناشر: دار الغرب الإسلامي، بيروت 1997

16. دي بريمار، الفريد لويس، (تأسيس الأسلام - بين الكتابة والتاريخ)، ترجمة: عيسى محاسبي، مراجعة مروان الداية، دار الساقي بالاشتراك مع رابطة العقلانيين العرب، ط1، 2009

17. دولوز، جيل، (المعرفة والسلطة - مدخل لقراءة فوكو)- ترجمة: سالم يفوت، الناشر: المركز الثقافي العربي، بيروت-لبنان، الدار البيضاء - المغرب، ط1، 1987

18. غيران، دانيال (الأناركية من النظرية إلى التطبيق)، نقله إلى العربية: عومرية سلطاني، المراجعة و التحرير: عبد الرحمن أبو ذكرى. الناشر: تنوير للنشر والاعلام، ط1، 2015

19. مدرسة فرانكفورت النقدية – جدل التحرر والتواصل والاعتراف. مجموعة مؤلفين. تحرير واشراف: د. علي عبود المحمداوي- د. اسماعيل مهنانه. الناشر: دار الروافد الثقافية، 2012

20. كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.

21. ريكور، بول، (الاستعارة الحيّة)، ترجمه وقدم له: د.محمد الولي، مراجعة وتقديم: د. جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2016

22. ريكور، بول، (الذات عينها كآخر)، ترجمة وتقديم وتعليق: د. جورج زيناتي، الناشر: المنظمة العربية للترجمة، ط1، 2005

23. وايلز، كاتي، (معجم الأسلوبيات)، ترجمة: خالد الأشهب، المنظمة العربية للترجمة- بيروت، ط1، 2014

24. ليوتار، فرانسو، (في معنى ما بعد الحداثة)، انتقاء وترجمة وتعليق: السعيد لبيب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 2016

25. ريتشاردز، آيفور أرمترونغ، (فلسفة البلاغة)، ترجمة: سعيد الغانمي وناصر حلاوي، أفريقيا الشرق- المغرب، 2002

26. أوستن، (نظرية افعال الكلام العامة)، ترجمة: عبد القادر قينيني، الناشر: أفريقيا الشرق، 1991

27. الخطيبي، د. عبد الكبير، (الاسم العربي الجريح)، ترجمة: محمد بنيس، منشورات الجمل، بغداد – بيروت 2009

28. لايكوف، جورج – جونسن، مارك، (الاستعارات التي نحيا بها) ترجمة: عبد المجيد جحفة، دار توبقال، ط2،

29. (محاورة فايدروس لأفلاطون أو عن الجمال) ترجمة و تقديم: د. أميرة حلمي مطر، دار غريب، القاهرة 2000

30. هيتشنز، كريستوفر، (توماس جيفرسون وإعلان استقلال أمريكا)، ترجمة: رشا سعد زكي، ط1، 2008 الناشر: كلمات عربية للترجمة والنشر، مصر

31. ساراماغو، جوزيه (الكهف) – رواية، ترجمة: صالح علماني، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب، 2009

32. سونتاغ، سوزان، (حول الفوتوغراف)، ترجمة: عباس المفرجي، دار المدى، بغداد 2013.

33. فوكو، ميشيل، (نظام الخطاب)، ترجمة: د. محمد سبيلا، دار التنوير

34. باختين، ميخائيل، (الخطاب الروائي)، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة باريس، ط1، 1987

35. مكدونيل، ديان، (مقدمة في نظريات الخطاب)، ترجمة وتقديم: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط1، 2001

36. ميلز، سارة، (الخطاب)، ترجمة: عبد الوهاب علوب، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2016

37. يقطين، سعيد، (انفتاح النصّ الروائي- النص والسياق)- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط2، 2001

38. تودرووف، تزفيتان، (فتح أمريكا- مسألة الآخر)- ترجمة: بشير السباعي، الناشر: سينا للنشر، القاهرة ط1، 1992

39. فان دايك، توين، (الخطاب والسلطة)، ترجمة: غيداء العلي، مراجعة وتقديم: عماد عبد اللطيف، المركز القومي للترجمة، القاهرة ط1، 2014

40. كلفارون، إيف، (إدوارد سعيد الانتفاضة الثقافية)، ترجمة وتقديم: د. محمد الجرطي، منشورات صفحات- سورية – دمشق ط1، 2017

41. بابا، هومي، ك، (موقع الثقافة)، ترجمة: ثائر ديب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 2006

42. سعيد، إدوارد، (المثقف والسلطة)، ترجمة وتقديم: د. محمد عناني، الناشر: رؤية للنشر والتوزيع- القاهرة، 2006.

43. أشكروفت، بيل- غريفيث، غاريث- تيفن، هيلين، (الردّ بالكتابة، النظرية والتطبيق في آداب المستعمرات القديمة).، المحرّر العام، تيرينس هوكس. ترجمة: د. شهرت العالم، المنظمة العربية للترجمة، بيروت- لبنان. ط1، 2006

44. غبسون، نايجل سي، (فانون المخيلة بعد – الكولونيالية)، ترجمة: عايد أبو هديب، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات. الدوحة– قطر، ط1، 2013

45. فوكو، ميشيل، (حكم الذات وحكم الآخرين) – دروس ألقيت في الكوليج دو فرانس (1983–1982) ترجمة: الزواوي بغورة، مراجعة: محمد المعزوز، الناشر: مؤمنون بلا حدود للنشر والتوزيع، المملكة المغربية–الرباط، ط –1 2019

46. فوكو، ميشيل، (المراقبَة وَالمعَاقبة –ولادة السّجن)– ترجمة: د. علي مقلد، مراجعّة وتقديم: مطاوع صفدي، مركز الانماء القومي–بيروت، 1990

47. روبول، أوليفيي، (مدخل إلى الخطابة)، ترجمة: رضوان العصبة، مراجعة: د. حسان الباهي. أفريقيا الشرق– المغرب. 2017

48. مجموعة (مو)– بحثٌ في العلامة المرئية– من أجل بلاغة الصورة، ترجمة: د. سمر محمد سعد، مراجعة: خالد ميلاد. المنظمة العربية للترجمة (بيروت– لبنان) ط1، 2012

49. بنكَراد، سعيد، (السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها)، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية – اللاذقية، ط3، 2012

50. إيكو، أمبرتو، (العلامة – تحليل المفهوم وتاريخه). ترجمة: سعيد بنكراد، راجع النص: سعيد الغانمي. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، ط2، 2010

51. سبونفيل، أندرية كونت، (الفلسفة)، ترجمة: د. علي بو ملحم، منشورات (كلمة) هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، ط1، 2008

52. بَادو، آلان – جيجيك، سُلافوي، (الفلسفة في الحاضر)، تحرير: بيتر إنغلمان، ترجمة وتقديم: يزن الحاج. الناشر: دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، ط1، 2013

53. دولوز، جيل – غتّاري، فليكس، (ما هي الفلسفة)، ترجمة: ومراجعة وتقديم: مطاوع صفدي وفريق مركز الانماء القومي، الناشر: مركز الانماء القومي– اليونيسكو باريس– المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان. ط1، 1997

54. دولوز، جيل، (خارج الفلسفة) - نصوص مختارة- نقلها إلى العربية: عبد السلام بنعبد العالي وعادل حدجامي. منشورات المتوسط، ملانو- إيطاليا 2021

55. ديكارت، (التّأملات في الفلسفة الأولى)، نفائس الفلسفة الغربية، ترجمه وقدم له وعلق عليه: د. أحمد عثمان. الناشر: مكتبة الأنجلو المصرية- القاهرة.

56. كامو، البير، (الإنسان المتمرد). ترجمة: نهاد رضا، منشورات عويدات، بيروت -باريس، ط3، 1983

57. جنية، جان، (شعرية التمرد)- نصوص وحوارات، إعداد وتقديم: د. مالك سلمان، نسخة إلكترونية.

58. فوكو، ميشيل، (الكلماتُ وَالأشياء)، فريق الترجمة: مطاوع صفدي، د.سالم يفوت، د.بدر الدين عرودكي، جورج أبي صالح، كمال اسطفان، شارك في المراجعة: د. جورج زيناتي، المراجعة الأخيرة وإدارة المشروع: مطاوع صفدي، الناشر: مركز الانماء القومي، بيروت- لبنان، ط1، 1989-1990

59. فوكو، ميشيل، (تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي)، ترجمة: د. سعيد بنكَراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 2006

60. بغوره، الزواوي، (مدخل إلى فلسفة ميشيل فوكو)، دار الطليعة - بيروت، ط1، 2013

61. غرو، فريديريك، (العصيان- من التبعية إلى التمرّد)، ترجمة: جمال شحيّد. دار الساقي، بيروت - لبنان. ط1، 2019

62. دولوز، جيل، (الاختلاف والتكرار)، ترجمة: د.وفاء شعبان، مراجعة: د. جورج زيناتي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت- لبنان، ط1، 2009

63. دولوز، جيل، (بروست والإشارات)، ترجمة: حسين عجة، دار (أكتب) للنشر والتوزيع- دار أدب فن للثقافة والفنون والنشر، المنتدى الثقافي العربي- القاهرة، ط1، 2008

64. حدجامي، عادل، (فلسفة جيل دولوز- عن الوجود والاختلاف). دار توبقال للنشر، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 2012

65. دولوز، جيل- بارني، كلير، (حوارات في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي والسياسة). ترجمة: عبد الحي أزرقان- أحمد العلمي. أفريقيا الشرق، الدار البيضاء- المغرب. ط1، 1999

66. دريدا، جاك، (في علم الكتابة)، ترجمة وتقديم: أنور مغيث- منى طلبة، المركز القومي للترجمة، القاهرة - مصر، العدد 2/950، ط2، 2008

67. دريدا، جاك، (الكتابة والاختلاف)، ترجمة: كاظم جهاد، تقديم: محمد علال سيناصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط2، 2000

68. دريدا، جاك، (مواقع) - حوارات، ترجمة وتقديم: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 1992

69. دريدا، جاك، (حمى الأرشيف الفرويدي)، ترجمة: عدنان حسن، الناشر: دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية- اللاذقية، ط1، 2003

70. دريدا، جاك، (أركيولوجيا التوهّم- انطباع فرويدي) ترجمها عن الفرنسية: عزيز توما، شارك في الترجمة وقدم للكتاب وعلّق عليه: إبراهيم محمود، الناشر: مركز الإنماء الحضاري،، ط1، 2005

71. بورديو، بيير، (الرمز والسلطة)، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط3، 2007

72. فاركلوف، نورمان، (تحليل الخطاب - التحليل النصي في البحث الاجتماعي) ترجمة : د. طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة

73. هاو، آلن، (النظرية النقدية - مدرسة فرانكفورت)، ترجمة: ثائر ديب. المركز القومي للترجمة- دار العين للنشر، ط1، 2010

74. هوركهايمر، ماكس- أدورنو، ثيودور ف، (جدل التنوير- شذرات فلسفية)، ترجمة: د. جورج كتوره، دار الكتاب الجديد المتحدة- بيروت- لبنان، ط1، 2006

75. باومان، زيجمونت، (الحداثة السائلة)، ترجمة: حجاج أبو جبر، تقديم: هبة رءوف عزت، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، ط1، 2016.

76. بَاديو، آلان، (في مَدْحِ الحُبّ)، ترجمة: غادة الحلواني، دار التنوير للطباعة والنشر، القاهرة - مصر، ط1، 2014

77. هوبزبوم، ايريك، (عصر مثير- رحلة في القرن العشرين)، ترجمة: معين الإمام، الناشر: دار المدى، سورية - دمشق، ط1، 2007

78. الأخضر، العفيف، (عن كومونة باريس) - دراسة - دار آفاق برسبكتيف للنشر، تونس ط1، 2017

79. موران، إدغار، (في الجماليات)، ترجمة يوسف تيبس، كتاب الدوحة، نوفمبر 2019، الناشر: وزارة الثقافة والرياضة، دولة قطر.

80. بودريار، جان - موران، إدغار، (عنف العالم). ترجمة: عزيز توما، تقديم إبراهيم محمود، الناشر: دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا - اللاذقية، ط1، 2005

81. بروكنر، باسكال، (بؤس الرفاهية) - ديانة السوق وأعداؤها، نقله إلى العربية: عبد الله السيد ولد أباه، الناشر: مكتبة العبيكان، الرياض، ط1، 2006

82. الخطيبي، عبد الكبير، (ما وراء الصدمة) - مجلة الكرمل -العدد 13 - 1984

83. مجلة الكرمل، مجلة الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، فصلية ثقافية، العدد 29، عام 1988

## ج- كتب التراث

1. (المحاسن والأضداد) المؤلف: الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب الليثي الكناني (ت 255هـ) المحقق: فوزي عطوي الناشر: دار صعب - بيروت - 1969

2. كتاب الأغاني - لأبي الفرج الأصفهاني، تحقيق عبد الكريم إبراهيم العزباوي، إعداد لجنة نشر بأشراف محمد أبو الفضل إبراهيم – الهيئة المصرية العامة 1993

3. ديوان يزيد بن مفرّع الحميري، جمعَه وحقّقه الدكتور عبد القدوس أبو صالح، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2، 1982

4. شعر يزيد بن مفرَّغ الحميري، جمع وتقديم: د. داود سلوم، مطبعة الايمان، بغداد 1968، ساعدت جامعة بغداد على نشر الكتاب.

5. الشعر والشعراء- المؤلف: ابن قتيبة؛ عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري- المحقق: أحمد محمد شاك- الناشر: دار المعارف- 1982

6. كتاب أدب الغرباء لأبي الفرج الأصفهاني، تحقيق: د. صلاح الدين المنجد، الناشر: دار الكتاب الجديد، بيروت - لبنان ط1، 1972

7. معلقات العرب، د. بدوي طبانه، الناشر: مكتبة الأنجلو المصرية، ط1، 1958، معلقة لبيد بن ربيعة

8. ديوان أبي ذؤيب الهذلي. تحقيق وتخريج: د. أحمد خليل الشال. الناشر: مركز الدراسات والبحوث الإسلامية - بور سعيد، ط1، 2014.

9. كتاب الصناعتين- الكتابة والشعر. أبو هلال العسكري. تحقيق: على محمد البجاوي، محمد أبو الفضل ابراهيم. الناشر: دار احياء الكتب العربية. ط1، 1952

10. (الديارات) لأبي الفرَج الأصبهاني، تحِقيق: جَليل العَطِيّة، رياض الريس للكتب والنشر، لندن-قبرص- 1991

11. الدّيارات، لأبي الحسن علي بن محمد المعروف بالشابشتي، تحقيق: كوركيس عّواد، ط2، منشورات مكتبة المثنى- بغداد، مطبعة المعرف بغداد 1966

## ٢- المصادر والمراجع باللُّغة الإنكليزية:


1. McNaughton, Melanie Joy. «Hard Cases: Prison Tattooing As Visual Argument." Argumentation & Advocacy, 2007
2. Smith, Valerie J. «Aristotle's Classical Enthymeme and the Visual, Argumentation of the Twenty-First Century." Argumentation and Advocacy, 2007
3. Blair, J. Anthony. «The Rhetoric of Visual Arguments." In Difining Visual Rhetoric, by Charles A. Hill and Marguerite Helmers. Mahwah, New Jewsey: LAWRENCEERLBAUM ASSOCIATES PUBLISHERS, 2004.
4. Downing, John D. H. Radical Media: Rebellious Communication and Social Movements. Carbondale, USA: Southern Illinois University Press, 2000.
5. Ahdaf Soueif- Cairo My City, Our Revolution- Publisher: Bloomsbury Publishing PLC- London, United Kingdom 2012
6. A Thousand Times No – A Visual History of the Lam Alif- Publisher: Khatt Books, Amsterdam 2010
7. At the Corner of a Dream: A Journey of Revolution and Resistance: The Street Art of Bahia Shehab, Gingko Library 2019
8. Bleiker, R.. Popular Dissent, Human Agency, and Global Politics. Cambridge, England: Cambridge University Press (2000(
9. Chmielewska, Ella. «Framing [Con]text: Graffiti and Place." space and culture, 2007:
10. Brighenti, Andrea Mubi. «At the Wall: Graffiti Writers, Urban Territoriality, and the Public Domain." Space and Culture, 2010
11. Farrell, Jeff. «The Underbelly Project: Hiding in the Light, Painting in the Dark." rhizomes, 2013
12. Jeffrey Ian Ross, Routledge Handbook of Graffiti and Street Art (New York: Routledge, 2016.
13. ABEL, E., BUCKLEY, B., The handwriting on the wall: toward a sociology and psychology of graffiti. London, Greenwood Press, 1977
14. D'Angelo, Frank J. «Sacred Cows Make Great Hamburgers: The Rhetoric of Graffiti." College Composition and Communication, 1974
15. Ronald Kramer «Painting with permission: legal graffiti in New York City" Ethnography (2010(
16. Richard S. Christen «Hip Hop Learing: Graffiti as an Educator of Urban Teenagers (2003(
17. Leith, S. (2011). You Talkin' to me? Rhetoric from Aristotle to Obama. Londen, Engeland: Profile Books Ltd

## ٣- المصادر والمراجع باللُّغة الهولنديَّة


1. Paul Verlaine, Twee weken Holland, vertaling K.Jonckheere (Brussel 1978
2. BUCKINX, A., Niet al wie spuit heeft een fluit, De Mix, jongerenbijlage van De Morgen, 1 april,2004,
3.BOSMANS, B., THI EL. A Guide to Graffiti-Research. Brussel, Uitgeverij Rhinoceros vzw, 1995

4. BOSMANS, B., «Je tag donc j’existe.”. Brussel, VUBPress, 1998


## ٤- المواقع الإلكترونية:-


1. موقع الفنانة الغرافيتية (بهية شهاب): www.bahiashehab.com

2. موقع الفنانة الغرافيتية (شمسية حساني): www.shamsiahassani. net

3. موقع الفنان (بانسكي): (www.banksy.co.uk)

4. فنّان الغرافيتي (MAR): www.under-dogs.net/collections/goncalo-mar

5. موقع غرافيتي (مايو –1968 باريس): http://www.bopsecrets.org/CF/graffiti.htm


## ٥- أفلام

1. فيلم (Style Wars - 1983)

فيلم وثائقي يعرض الثقافة الفرعية الغنية لموسيقى الهيب هوب التي كانت تتطور في مدينة نيويورك في أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات، مع التركيز بشكل خاص على الفن الغرافيتي والرقص. من اخراج (Tony Silver).

2. فيلم (Unbroken)

أوَّل فيلم تُخرجه الممثِّلة الأميركيّة (أنجلينا جولي) وهو مقتبس عن قصَّة حقيقيّة للرياضي الأولمبي (لويس زمبيريني– Louis Zamperini) الذي تَّم تجنيده كطيار في الحرب العالميَّة الثانية.

3. فيلم (Quills)

فيلم أمريكي-بريطاني-ألماني صدر عام 2000، من إخراج فيليب كوفمان ومقتبس من إحدى مسرحيات دوغ رايت. الفيلم مستلهم من حياة وأعمال الروائي الفرنسي ماركيز دي ساد. نجوم الفيلم هم: جيوفري راش بدور دي ساد، خواكين فينيكس بدور آبي دي كولميي، مايكل كين بدور روير-كولارد، وكيت وينسليت.

4. محاضرة المستشرق الفرنسي (**كريستيان روبن** –Christian Robin)– في (**متحف دار الاثار- الكويت** (Dar al Athar Museum- Kuwait- 2018 في معرض كلامه عن (دير هند الكبرى) رابط المحاضرة: https://www.youtube.com/watch?v=nQ0WIX-S2IdE

## المحتويات